王小盾音乐学术文集

隋唐音乐及其周边



王小盾 著

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

ISBN 978-7-80692-673-4
9 787806 926734 >
定价：70.00元

夏野音乐文化基金资助

王小盾音乐学术文集

隋唐音乐及其周边

王小盾 著

上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

图书在版编目(CIP)数据

隋唐音乐及其周边:王小盾音乐学术文集/王小盾著. -上海:上海音乐学院出版社,2011.10

ISBN 978-7-80692-673-4

Ⅰ.①隋… Ⅱ.①王… Ⅲ.①古代音乐-中国-隋唐时代-文集 Ⅳ.①J609.24-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 196760 号

书　　名:隋唐音乐及其周边——王小盾音乐学术文集
著　　者:王小盾
责任编辑:夏楠、杨成秀
封面设计:孙洁涵
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路 20 号
印　　刷:上海天华印刷厂
开　　本:787×1092　1/18
字　　数:646 千字
印　　张:$29\frac{1}{3}$
版　　次:2012 年 1 月第 1 版　2012 年 1 月第 1 次印刷
印　　数:1-1,300 册
书　　号:ISBN 978-7-80692-673-4/J.660
定　　价:70.00 元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

目　录

图表目录

一、中国音乐史论

夏代的“九歌”及其同五行说的关联

优秀的音乐学家，其学术工作的影响范围往往不限于音乐领域。已故学者黄翔鹏的成果就是这样。1992年，在《中央音乐学院学报》第2期，张振涛就其讲课稿整理发表了《“为九歌、八风、七音、六律以奉五声”——对〈乐问〉之八的解释》一文。从音乐学的角度看，此文的意义是对若干重要的音乐史文献作出了准确阐释，是指明了九声音列在中国音乐传统中的位置；而从文化研究的角度看，此文却有一个更大的贡献，即揭示了五行理论在夏代的存在。这意味着，它改写了中国思想史上的一个重要纪录。

事实上，以上这件事本身就是具有方法论意义的，因为它表明了不同学科相互启发和印证的必要。为此，本文拟继其步武，就夏代“九歌”及其同五行说的关联问题再作讨论，以便求得更为准确和透彻的认识。

一、黄翔鹏对“九歌”的解释

黄翔鹏《乐问》第八篇，讨论到夏后启宾于天帝而传播九歌的神话故事，云：“启棘宾商(帝)，九辩九歌，同宫何序而五声在腹?”他认为，这个故事的核心内容，是讲中国的音阶和它的变化音体系如何形成。在他看来，夏代的“九歌”并不是曲名，而是指“九声”。①

这一解释是很精彩的，它有如下几个根据：

其一，《左传·文公七年》说：“《夏书》曰：‘戒之用休，董之用威，劝之以九歌，勿使坏。’九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。义而行之，谓之德礼。无礼不乐，所由

---

① 黄翔鹏《乐问》，中央音乐学院出版社，2000年，页16。

叛也。"[①]这里说到的夏之"九歌"，是和"六府"、"三事"相对应的，亦即包含水、火、金、木、土、谷、正德、利用、厚生。这九种事物，彼此之间有较深刻的逻辑关系，而不是简单的平列，故不宜解释为九段歌曲。

其二，《左传·昭公二十五年》说：子太叔见赵简子，有语曰"为九歌、八风、七音、六律，以奉五声"[②]。按照《淮南子·要略》的解释，"五声"乃指宫、商、角、徵、羽五音的"细大驾和"，亦即在宫商角徵羽之外派生出其他音级。[③] 按照王引之在《经义述闻》中的理解，"八风"指的是八音之乐。[④] 因此，五声、六律、七音、八风、九歌，都是指音列，而不宜解释为彼此无内在关联的事物——例如解释为五个音级、六个阳律、八种乐器、九段歌曲。

其三，《左传·昭公二十年》说："先王之济五味，和五声也。以平其心，成其政也。声亦如味：一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也。清浊小大，短长疾徐，哀乐刚柔，迟速高下，出入周疏，以相济也。"[⑤]在这里，"清"指的是高音，"浊"指的是低音。若按曾侯乙钟铭的用法，则"浊"指低半音，"清"应指高半音。这和汉以后人把高八度称为"清"、把低八度称为"浊"不同。显而易见，这是技术层面的音乐术语。同样，"短长疾徐"是说节拍、节奏、速度，"迟速高下"是指曲调的变化，"出入周疏"则讲到曲式规律。在这种情况下，同"五声，六律，七音，八风"彼此"相成"的"九歌"，也应该参照上一条，解释为作为音列的"九声"。

其四，《国语·周语下》记载伶州鸠论乐，提到十二律的功能，有云："六曰无射，所以宣布哲人之令德，示民轨仪也。""六间应钟，均利器用，俾应复也。""四曰蕤宾，所以安靖神人，献酬交酢也。"[⑥]把这三句话和前述"六府三事"相对照，可以知道它们分别指的就是"正德"("宣布哲人之令德")、"利用"("均利器用")、"厚生"("安靖神人")。如果以黄钟为"宫"(C)，那么，正德即无射，即"闰"，即$^{\flat}$B；利用即应钟，即"变"，即 B；厚生即蕤宾，即$^{\sharp}$F，阶名即朱载堉所谓"中"。综合起来看，"六府三事"乃指以下这个九声音列：

$^{\flat}$B(无射)—F(中吕)—C(黄钟)—G(林钟)—D(太簇)—A(南吕)—E(姑洗)—B(应钟)—$^{\sharp}$F(蕤宾)

---

① 《春秋左传集解》，上海古籍出版社，1978 年，页 460。

② 《春秋左传集解》，页 1517。

③ 《淮南子集释》，中华书局，1998 年，页 1455。

④ 《经义述闻》卷一八《春秋左传中》："古者八音谓之八风。襄公二十九年《传》：'五声和，八风平。'谓八音克谐也。""八风与七音、九歌相次，则是八音矣。"江苏古籍出版社影印，1985 年，页 442 下—443 上。

⑤ 《春秋左传集解》，页 1464。

⑥ 《国语》，上海古籍出版社，1978 年，页 132。

总之，夏代的《九歌》、楚辞的《九歌》，都不是指九段歌曲，而是指采用九声音列编排的音乐。

以上解释意味着，《夏书》中的“水、火、金、木、土、谷”，都是音阶阶名。参考先秦文献中音名与五行相搭配的资料，黄翔鹏认为“土”就是宫，即《礼记・月令》所谓“中央土……其音宫……律中黄钟之宫”。同样，“金”就是商，“木”就是角，“火”就是徵，“水”就是羽，此即《月令》所谓“金官之臣……其音商”、“木官之臣……其音角”、“火官之臣……其音徵”、“水官之臣……其音羽”。“谷”是什么呢？黄翔鹏认为，从“谷”字的繁体(穀)看，就是“穌”。在曾侯乙钟铭中，“穌”为音阶第四级音。

按黄翔鹏的意见，可以列出以下一表：

黄氏九歌表

十二律	黄钟	太簇	姑洗	林钟	南吕	中吕	无射	应钟	蕤宾
九功	土(宫)	金(商)	木(角)	火(徵)	水(羽)	谷(穌)	正德(闰)	利用(变)	厚生(中)
九歌	C	D	E	G	A	F	♭B	B	♯F

这一表格意味着：在夏代，已经有土、金、木、火、水等五行之名，已经有以五行作比德的习惯。按照这一习惯，夏人用土、金、木、火、水依次代表了 C、D、E、G、A 等五个音级。

二、夏代的五行和九歌

黄翔鹏在进行以上论述之时，不免有一些顾虑，因为他所面对的权威的意见，都和他的看法相左。其中一个意见是汉以来注疏家的意见。关于《孟子・离娄上》所说“师旷之聪，不以六律，不能正五音”[①]，其中的“六律”，历来被解释为六个阳律。但问题是，依这种解释，明显不可能取得以六律“正五音”的效果——比方说，不可能依 C、D、E、♯F、♯G、♯A 来确定 C、D、E、G、A。另一个意见是杨荫浏的意见。在《中国古代音乐史稿》中，杨先生把屈原的《九歌》解释为九段歌曲。由于资料的限制，也由于夏代的“九歌”未必等于楚辞的《九歌》，故这一意见尚可以两存。但来自郭沫若的意见却是尖锐而不可回避的。郭先生对《夏书》所记五行之事表示强烈怀疑，认为这段文字是假的，出于汉儒刘向、刘歆父子整理先秦古籍时的伪造，经书中原没有这段记载。他说，“水火金木土”是阴阳五行，这是汉代阴阳家的观念，不

① 焦循《孟子正义》，中华书局，1987 年，页 475。

是先秦思想。①

黄翔鹏对郭先生的说法作了分析，认为这是疑古思潮的产物，并不冷静。黄先生的这一看法很有积极意义，不过尚缺少论证。有鉴于此，我打算提供三项补充证明。

其一，夏代的"五行"最早见于《尚书·甘誓》。《尚书·甘誓》记夏王与有扈氏大战于甘地。夏王誓告左右六人："有扈氏威侮五行，怠弃三正，天用剿绝其命。"②其事又载见于《墨子·明鬼下》、《吕氏春秋·先己》、《史记·夏本纪》等篇章，不能说这些篇章都是伪造的。尽管它们的记录略有歧义——例如《墨子》、《吕氏春秋》认为"夏王"指的是禹，《书序》和《史记》则认为夏王即启——但这是古籍流传过程中的正常现象。从文献学角度看，这种大同小异的记录正好可以证明其说并非汉人伪造。

夏王所讨伐的"有扈氏"，又见《左传·昭公十七年》，属少皞部落，乃是以九种扈鸟为标志的氏族③。夏王誓词中的"五行"，诸注疏家则以为指的是金木水火土五种事物。从"天用剿绝其命"一语看来，这"五行"是指天上的事物，即天文现象和历法现象。《史记·历书》说过："盖黄帝考定星历，建立五行，起消息，正闰余，于是有天地神祇物类之官，是谓五官。各司其序，不相乱也。"④这句话表明：五行之建立，一方面缘于星历，另一方面缘于官制。所以《管子·五行篇》有云："作立五行以正天时，五官以正人位。"⑤

无论是关于星历五行，或是关于官制五行，其记录都很早。这就是《左传·昭公十七年》记载的以下一段话：

> 郯子曰："……昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名；炎帝氏以火纪，故为火师而火名；共工氏以水纪，故为水师而水名；大皞氏以龙纪，故为龙师而龙名。我高祖少皞挚之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名：凤鸟氏，历正也；玄鸟氏，司分者也；伯赵氏，司至者也；青鸟氏，司启者也；丹鸟氏，司闭者也。祝鸠氏，司徒也；鴡鸠氏，司马也；鳲鸠氏，司空也。爽鸠氏，司寇也；鹘鸠氏，司事也。五鸠，鸠民者也。五雉为五工正，利器用、正度量，夷民者也。"⑥

这是一段很著名的话。它不仅提出了最早的关于"五帝"(黄帝、炎帝、共工、大

---

① 郭沫若《屈原研究》，载《郭沫若全集·历史编》第四卷，人民出版社，1985年，页26。

② 孙星衍《尚书今古文注疏》，中华书局，1986年，页210—211。

③ 顾颉刚、刘起釪《尚书校释译论》，中华书局，2005年，页866。

④ 《史记》，中华书局，1959年，页1256。

⑤ 黎翔凤《管子校注》，中华书局，2004年，页865。

⑥ 《春秋左传集解》，页1420。

皞、少皞)的名单,不仅展示了以五鸟(凤鸟氏、玄鸟氏、伯赵氏、青鸟氏、丹鸟氏)分掌周年四时的历法制度,而且说到了少皞族的组织结构。其特点是以鸟名官,把每一官守分为五部,例如以五鸠治民事(“鸠民”),以五雉治器用度量(“为五工正”)。这一制度流传有绪,被称作“五官”、“五正”之制:

《国语·楚语下》:“古者民神不杂。……有天地神民类物之官,是谓五官。各司其序,不相乱也。”韦昭注:“类物,谓别善恶、利器用之官。”①

《左传·昭公二十九年》:“故有五行之官,是谓五官,实列受氏姓,封为上公,祀为贵神。社稷五祀,是尊是奉。木正曰句芒,火正曰祝融,金正曰蓐收,水正曰玄冥,土正曰后土。”②

历代史家认为,这是东夷民族的制度,对殷商文化发生了重大影响:

《左传·昭公二十九年》:献子曰:“社稷五祀,谁氏之五官也?”史墨对曰:“少皞氏有四叔,曰重、曰该、曰修、曰熙,实能金、木及水。使重为句芒,该为蓐收,修及熙为玄冥,世不失职,遂济穷桑——此其三祀也。颛顼氏有子曰犁,为祝融;共工氏有子曰句龙,为后土——此其二祀也。后土为社稷,田正也。有烈山氏之子,曰柱,为稷,自夏以上祀之。周弃亦为稷,自商以来祀之。”③

《左传·隐公六年》“翼九宗五正”疏:“言五官之长者,谓于殷时为五行官长。”④

《礼记注疏》卷四考证:“郑注谓五官是殷制,亦非凿空。……若《左传》言‘职官五正’,则殷制之明验也。”⑤

据以上种种,可以断定,《夏书》记五行一事,是符合历史逻辑的。其中的道理非常明显:既然殷商时代已有成熟的五官、五正之制,既然这一制度可以追溯到少皞部落,既然少皞部落的五官之制是天时、人位相合之制,既然这一部落中有有扈之氏,既然此有扈氏曾和“五鸠”、“五雉”同列,既然夏王与有扈氏同时,彼此来往密切,甚至大战于甘地,那么,夏王所谓“有扈氏威侮五行,怠弃三正”云云,就是一段具有充分合理性因而可信为事实的誓词。

---

① 《国语》,页559—560,562。

② 《春秋左传集解》,页1576。

③ 同上。

④ 《春秋左传正义》,阮元刊刻《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997年影印本,页1732。

⑤ 文渊阁《四库全书》本,上海古籍出版社影印,册115,页105上。

其二,有一种看法认为:《甘誓》这篇誓师词,“大概在夏王朝是作为重要祖训历世口耳相传,终于形成一种史料流传到殷代,其较稳定地写成文字,大概就在殷代,所以用了在殷代后期已出现的‘五行’、‘三正’字样”①。这种看法值得重视。因为到殷代,不仅有了成熟的五官、五正之制,而且出现了“尚五”的现象,出现了“五火”、“五星”等事物。事实上,这些事物也可以追溯到夏代。

关于殷商时期的“尚五”,胡厚宣《论殷代五方观念及“中国”称谓之起源》一文②曾作三项论证:一是引用罗振玉的说法③,推测殷代外祭可能有“五方帝”。二是列举帝乙、帝辛卜辞“己巳王卜贞[今]岁商受[年];王占曰吉;东土受年;南土受年;西土受年;北土受年”④云云,判断殷代已有中、东、南、西、北五方的观念。三是根据殷人称配天而在帝之左右的臣仆为“帝臣”“帝五臣”“帝五工臣”或“帝五工”等习惯,指出这是五方观念的产物,云:“盖上帝为人间中东南西北五方之主宰,为帝臣者,遂亦有五数。”

以上三项,前两项颇受质疑,但最后一项的证据却比较充分,故后来有不少学者作了进一步论证。例如沈建华据甲骨文中的“圭”字,考察了受商王封赐于圭田的“圭臣”及其所参预的五方帝祭典。认为从《甲骨文合集》第 34149 版卜辞中的“帝五”“圭臣”“南”“北”等字样,可以判断“帝五”就是五行中的五方帝;从出土的圭、璧、璋、琮、璜等商代玉器,可以了解商代人将玉藻饰于五种颜色而用于五方祭典的情况。甲骨文表明,殷人在执圭祭天的活动中,已经表现出五行观念的雏形。连劭名则说:在殷墟卜辞中,“帝臣”又称“帝工”,故《诗经》等典籍常以工、臣连称。殷墟无名组卜辞中有“帝五臣”,历组卜辞中有“帝工”和“帝五丰臣”。这里的“帝五臣”或“帝五丰臣”,可以判断是五行之神。⑤此二文所提供的证据,意味着少皞以来的五官之制,在殷商时得到了保留。

关于殷人“尚五”的资料,最重要的事项其实是“五火”。其记录见于殷墟卜辞,云:

丁丑卜,又于五火,在隹。二月,卜。⑥

---

① 《尚书校释译论》,页 873。

② 胡厚宣《论殷代五方观念及“中国”称谓之起源》,载《甲骨学商史论丛初集》,河北教育出版社,2002 年新一版。

③ 罗振玉《增订殷虚书契考释》,1927 年东方学会印本下卷,页 60。

④ 郭沫若《殷契粹编》,载《郭沫若全集·考古编》第三卷,科学出版社,2002 年。

⑤ 沈建华《从甲骨文圭字看殷代仪礼中的五行观念的起源》,载《文物》1993 年第 5 期。连劭名《甲骨刻辞所见的商代阴阳数术思想》,载《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》,江苏古籍出版社,1998 年。

⑥ 黄浚《邺中片羽》三集,通古斋,1942 年,卷下第 40 片、第 10 片。

……卜,又于五火,在齐。[①]

陈梦家认为,“又于五火”即“佑于五火”,指祭拜于五火;“又于五火,在齐”关联于齐地的五行信仰。[②] 丁山则认为,这“五火”就是用五时之木所钻的火,古称“改火”。[③]

改火是一种非常古老的风俗,论者通常把它推原于“燧人”——发明取火技术的时代或氏族。其较早的资料见于《太平御览》卷八六九引《尸子》、《艺文类聚》卷八七引《九州论》、卷八八引《淮南子》以及《论语·阳货》、《管子·禁藏》等典籍。据知其特点是:(一)每年改火,在年中熄灭旧火,点燃新火;(二)定期改火,改火的时机往往与自然的季节相对应;(三)改火时采新木钻火;(四)改火同改水一样,具有定期清洁环境的意义。总之,虽然名称上有“行火”“更火”“改火”“易火”之别,但其实质却都是在不同季节分钻不同树木以为火。这些特点和景颇族大型祭鬼活动——祭“龙萨”时的改火基本上一致。景颇族每年两次祭龙萨,其时家家户户须把火塘熄灭,在祭祀中重新求取“火种”,并用新火烧去旱地上已砍伐的林木。[④] 这可以印证《礼记·郊特牲》“季春出火,为焚也”一说[⑤],表明古已有用新火焚田的农事习俗,也表明把改火的起源托之于“燧人”是有道理的。因为风俗的分布范围是同它的历史相关联的(分布范围越广,就越古老),而改火是一种流传很广的习俗;在世界各地和中国各古老民族中,都能看到改火习俗和类似习俗的遗存。[⑥]

可以肯定,早在殷商以前,改火就同历法联系起来了。传说中被称作“火正”的司火之官,其职责正是掌管历法。例如《左传·襄公九年》记晋臣士弱之语说:

古之火正,或食于心,或食于味,以出内火。是故味为鹑火,心为大火。陶唐氏之火正阏伯居商丘,祀大火,而火纪时焉。相土因之,故商主大火。[⑦]

这段话就说到了两种“火”——自然之火和星宿之火——的关系。它的意思是说:古代的“火正”,是与心宿(大火星)、柳宿(味)配祭的。为什么会这样呢?是因为他

① 郭沫若《殷契粹编》,东京文求堂1937年石印,北京科学出版社1965年重印,第72片。

② 陈梦家《五行之起源》,载《燕京学报》第24期,1938年,页48。

③ 丁山《中国古代宗教与神话考》,上海文艺出版社,1988年影印本,页104。

④ 杜国林《云南景颇族的宗教信仰》,载《人文科学杂志》1958年第3—4期。

⑤ 孙希旦《礼记集解》,中华书局,1989年,页687。“季春出火”之事又见《周礼·夏官》“司爟掌行火之政令”,贾疏“即四时变国火及季春出火等”。参见孙诒让《周礼正义》,中华书局点校本,册9,页2396。

⑥ 参见裘锡圭《寒食与改火》,载《中国文化》第2期,1990年6月;又载《古代文史研究新探》,江苏古籍出版社,1992年。

⑦ 《春秋左传集解》,页848。

要根据这两个星宿的出没,来管理“出火”和“内火”。如果说最利于观测大火星昏见来决定春分的时代是公元前 2400 年左右,[①]那么可以判断,在传说中的尧舜时代,天官已经习惯根据大火星的出没情况来决定“出火”,即在大火星昏见于东方之日点燃新火。到商代,大火星东升较晚,春分之日黄昏,出现于南中天的是以柳宿为代表的鹑火三宿。这样一来,“出火”的指示星就变成柳宿(咮)了。这也就是咮被称作“鹑火”、心被称作“大火”的缘由。

从历法角度看,以上情况属于“火纪时”,即按大火星的视运动确定农时。值得注意的是,古代记录涉及两个时间:传说中的尧舜时期和历史上的商周时期。在前一时期,大火星大致于春分之时昏见于东方,于夏至之时昏见于南中天,于秋分之时随太阳隐没于西方地平。所以《大戴礼记·夏小正》有云:“五月……初昏大火中”。在后一个时期,大火星东升西没的时间都推晚了,所以《礼记·郊特牲》说“季春出火,为焚也”,《周礼·夏官·司爟》说“季春出火,民咸从之;季秋内火,民亦如之”。这些话说的是同样的情况,即按大火星昏见和昏没的情况来决定“出火”和“内火”。“内火”的意思,既是说大火星隐没,也是说熄灭旧火。这两段话也说明:由于岁差的原因,大火星昏见和昏没的时间历年不同,遂导致了观测和施行上的矛盾。这样一来,在中国早期天文学史上就出现了两个大问题:一是如何看待火正的职责及其分化,二是如何看待改火的历法意义。很多古代典籍对这些问题作了表述,这些典籍谈到“黎为高辛氏火正”(《国语·郑语》)[②],谈到颛顼“命南正重司天以属神,火正黎司地以属民”(《国语·楚语下》注文)[③],谈到“古之火正”有帝喾时之祝融、尧时之阏伯、商之相土(《汉书·五行志上》)[④]。它们证明:殷墟卜辞中的“五火”,指的就是五木之火或五色之火,意为五时变火。

同“五火”一样,五星占也出现在殷商或更早的时代。有人认为,在四千年前,中原人就开始了对五行星的观测。其理由是:夏、商、周三代的更替,同三次被古代中国人记录下来的神秘的星聚现象有关。第一次是在公元前 1953 年 2 月 26 日,即夏代初年,其时五星聚于二十八宿中的营室;第二次是在公元前 1576 年 12 月 20 日,即商代初年,其时五星聚于尾箕之宿;第三次是在公元前 1059 年 5 月 28 日,即商周之际,其时五星聚于舆鬼之宿。“这些星聚现象从一开始就被认为是预示上帝对一个新王权的合法性的认可。”[⑤]《竹书纪年》卷上记载第三次星聚说:

---

① 《中国天文学史》,科学出版社,1981 年,页 10。

② 《国语》,页 510。

③ 《国语》,页 559。

④ 《汉书》,中华书局点校本,页 1325。

⑤ 班大为《天命和五行交替理论中的占星学起源》,载《中国古代思维模式与阴阳五行说探源》,江苏古籍出版社,1998 年,页 162。但江晓原、钮卫星提供的数据与此不同,见《回天:武王伐纣与天文历史年代学》附录《古今五星聚一览表》,上海人民出版社,2000 年。

“(帝辛,即纣)三十二年,五星聚于房,有赤鸟集于周社。”这一年,正是文王受命得专征伐的前一年。所以《艺文类聚》卷一〇引《春秋元命苞》说:“殷纣之时,五星聚于房。房者,苍神之精,周据而兴。周起于房而五星聚之,得天下之祥。”这些记录意味着:至晚在殷商时代,人们已经对五星的运行作了精密的观测。

关于上述看法,有人提出怀疑,但前者有一个简单而坚强的证据,那就是见于《利簋》[①]《国语·周语下》《荀子·儒效》《淮南子·兵略》等文献中的关于武王伐纣的记录——这些记录多次描写了五星和其他星象。其中《国语·周语下》所记,是著名的伶州鸠论律言论中的一段,音乐学界的朋友都不陌生。伶州鸠在这段话里提到了岁星、鹑火、天驷(房宿)、析木(箕宿)、辰(日月之会)、北斗、星(辰星,即水星)、天鼋等星座和星区。其中“岁在鹑火”、“星在天鼋”两句是说五行星的。它表明当时采用了岁星纪年之法——因为它把武王伐纣之年记为十二次中的鹑火之年;也表明当时已注意观测行星——因为它以木星、水星的位置和日、月、日月合朔的星空背景为“五位”。在这种情况下,对“五星聚”的观测,显然是一件很正常的事情。

总之,至晚在殷商时代,五行观念已有多方面表现了。就这些观念往前追溯,可以说,一年五节的改火之法和对五行星的了解,在夏代,或在与夏代相当的时候,已经产生了。换句话说,五行思想产生在夏代,有充分的条件。既然有此条件,那么,说阴阳五行不是先秦的思想,这一说法便是根本站不脚的。

其三,从现有资料看,夏民族是一个崇尚“九”的民族。例如《尚书·尧典》称尧的氏族部落为“九族”,称鲧之治水“九载绩用勿成”;[②]《皋陶谟》说“行有九德”,即栗、立、恭、敬、毅、温、廉、塞、义之德;[③]《禹贡》分天下为“九州”,说兖州有“九河”,荆州有“九江”,治水的结果是“九州攸同,四隩既宅,九山刊旅,九川涤源,九泽既陂,四海会同”。[④] 又如《尚书·益稷》说禹之时“《箫韶》九成,凤凰来仪”[⑤];《山海经·大荒西经》说禹之子夏后启“上三嫔于天,得九辩、九歌以下……开焉得始歌《九招》”[⑥];《吕氏春秋·古乐》说禹“命皋陶作为《夏籥》九成,以昭其功”[⑦];《楚辞·离骚》说:“启九辩与九歌兮,夏康娱以自纵”[⑧];《楚辞·天问》说:“启棘宾商,九辩

① 《陕西临潼发现武王征商簋》,载《文物》1977年第8期。

② 《尚书今古文注疏》,页28。

③ 《尚书今古文注疏》,页79—80。

④ 《尚书今古文注疏》,页201。

⑤ 《尚书今古文注疏》,页130。

⑥ 袁珂《山海经校注》,巴蜀书社,1992,页473。

⑦ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》,上海古籍出版社,2002年,页289。

⑧ 洪兴祖《楚辞补注》,中华书局,1983年,页21。

九歌”[1]。在关于夏文化的记录中出现这样多的“九”，其事绝非偶然。如果说“九族”“九载”是以“九”表示多数或数之极，那么，其他的“九”便不免有神圣的意味。

在这里，特别值得注意的是关于音乐的“九”——《尚书》和《吕氏春秋》所谓“《箫韶》九成”“《夏籥》九成”，《山海经》和《楚辞》所谓“九辩”“九歌”“《九招》”。在这里，“九”显然是一个神圣数字。也就是说，在夏代人看来，之所以要歌舞九遍（“九成”），乃因为这是祭奉神灵的歌舞，是代表神圣的歌舞；之所以使用九声音列（“九歌”），乃因为这是祭奉神灵的音乐，是代表神圣的音乐。这种神圣数字的习惯同古人对音乐的看法有关：正如《山海经·大荒西经》所显示的那样，古人认为，“九辩”、“九歌”、“九韶（招）”是天神恩赐于夏民族的歌舞和音乐。

由此去看《左传》引《夏书》所谓“九歌”，我们就知道，黄翔鹏关于“九音”的解释，乃接触到了事物的本质。他把“九歌”的遗存和流向理解为巫文化的遗存和流向；认为夏商时的巫文化有两条路线的流传：一路进入东夷，一路转向南方。这样的理解，不仅在“九歌”和五行理论之间建立了关联，而且使楚地的《九歌》、流传至今的苗族《夜歌》，都成为对夏之“九歌”的佐证。[2] 对于“九歌”为九声音列理论来说，这无疑是非常有意义的。

三、关于夏代“九歌”的补充论证

不过，一旦了解到夏代“九歌”同五行说之间的必然关联，我们或许又会不满足于黄翔鹏先生观点的某些细节了。本文打算再提出一些补充论证。因为我发现：夏代之人，不仅认识到了五行这种抽象事物的存在，而且，他们理解的五行，是处在生克关系链中的五行。

关于上述观点，《左传·文公七年》中的“六府”“三事”之说是极好的证明。按此说云：

> 九功之德皆可歌也，谓之“九歌”。六府、三事，谓之“九功”。水、火、金、木、土、谷，谓之“六府”；正德、利用、厚生，谓之“三事”。[3]

值得注意的是，这里有一个“水、火、金、木、土”的顺序。这一顺序与前文“黄氏九歌

---

① 《楚辞补注》，页 98。

② 黄翔鹏《“为九歌、八风、七音、六律以奉五声”——对〈乐问〉之八的解释》，载《中央音乐学院学报》1992 年第 2 期。

③ 《春秋左传集解》，页 460。

表”中的土、金、木、火、水不同，是一个相胜（水克火，火克金，金克木，木克土）的顺序。在《墨子·经说下》和马王堆帛书《周易》中，可以看到与此相近的顺序。

按这一顺序来理解“为九歌、八风、七音、六律以奉五声”一语，可以得出另外一表。它表示五种音阶关系：

九歌八风七音六律五声表

十二律	黄钟	太簇	姑洗	林钟	南吕	中吕	无射	应钟	蕤宾	
九功	水	火	金	木	土	谷	正德	利用	厚生	
九歌	C	D	E	G	A	F	♭B	B	♯F	
八风	C	D	E	G	A	F	♭B	B		
七音	C	D	E	G	A	F	♭B			清商音阶
六律	C	D	E	G	A	F				曾侯乙钟常用音
五声	C	D	E	G	A					

这份表格的意思是说，如果把“九功”、“九歌”配入十二律中的九律，并按五度相生法排列，那么可以得出以下一个序列：

无射（正德）→中吕（谷）→黄钟（水）→林钟（木）→太簇（火）→南吕（土）→姑洗（金）→应钟（利用）→蕤宾（厚生）→

这里的水、木、火、土、金，是相生（水生木，木生火，火生土，土生金）的关系。这里的无射、中吕、黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾，彼此之间是五度的关系，即♭B生F、F生C、C生G、G生D、D生A、A生E、E生B、B生♯F的关系——它们同样符合五度相生的规则。另外，按五度关系，从C向上方生至E共计“五声”；加上C的下方五度F，是“六律”；再加下方五度♭B，是“七音”；再由E向上方五度生B，构成“八风”；再由B向上方五度生♯F，构成“九歌”。实际上，“九歌”是上述所有音级的总和。

以上对九歌、八风、七音、六律、五声的理解，有很多证据支持。《左传·宣公三年》记周定王时的一段话说：“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。……桀有昏德，鼎迁于商，载祀六百。商纣暴虐，鼎迁于周。”①《墨子·耕柱》说：“昔者夏后开使蜚廉折金于山川，而陶铸之于昆吾……九鼎既成，迁于三国。夏后氏失之，殷人受之。殷人失之，周人受之。夏后殷周之相

① 《春秋左传集解》，页546。

受也数百岁矣。"[1]这里的禹铸九鼎之说，经考察，具有很高的历史真实性。[2] 我们知道，鼎是国之神器，亦即礼乐重器，其制作是极其严肃的。因此，按一鼎奏一音的规则，"九鼎"实际上是"九歌"或九声音列的代表。除此之外，曾侯乙墓编钟常用C、D、E、F、G、A 六音，称"自然六音"，它也显示了基本六均的存在。[3]

总之，这份表格具体地反映了夏代"九歌"和五行说的关联。它意味着：所谓音级发展由少到多，是一个不能成立的假设。最早的八音之乐是由♭B、B、C、D、E、F、G、A 组成的音列，B 是其中的"应声"。正因为这样，伶州鸠说应钟之义是"俾应复也"，韦昭则注解为"皆应其礼，复其常也"[4]。另外可以作为结论的是：夏代乐学是以"九德"为律学背景的，采用九音。如果说夏代的"九歌"由水、火、金、木、土、谷、正德、利用、厚生组成，那么可以断定，在夏代，已经有了正德生谷、谷生水、水生木、木生火、火生土、土生金、金生利用、利用生厚生的相生观念。这实质上是一个五行说和"九歌"理论相结合的观念，而"九歌"则是对这种五度生九音之关系的概括。

（原载《中国音乐学》2007 年第 4 期）

---

① 孙诒让《墨子间诂》，中华书局，2001 年，页 422—426。

② 李先登《禹铸九鼎辨析》，载《夏商周青铜文明探研》，科学出版社，2001 年。

③ 崔宪《曾侯乙编钟宫调关系浅析》，载《探律集》，上海音乐学院出版社，2004 年，页 113。此小节的表述曾得到崔宪博士的指正。

④ 《国语·周语下》，页 132。

中国音乐学史上的"乐""音""声"三分

中国音乐学史是一个处于建设中的学科。由于学科的历史不甚长,也由于其中的研究者多半来自文史哲三科,所以它的研究对象往往同于中国哲学史和文艺理论史,有些音乐学史的特有现象反而未被人们注意。比如,为什么音乐资料在传统目录书中并无专门归属,而分别见于经部乐类、集部词曲类和子部艺术类呢?为什么"正乐"、"靡靡之音"、"郑卫之声"等术语可以不加解释地用于音乐批评,而分别指称处于不同伦理地位的音乐呢?恰是这些习而不察的问题,不但涉及到中国音乐学史上最基本的概念与分类,而且涉及中国古代音乐批评的基本方法,有必要加以认真讨论。

一、从目录学角度观察中国音乐学史

为了说明上述现象,我们要提到古代的目录学。大家知道,目录学是呈现了每一时代的知识结构或认识结构的学科。这和中国历史记录以典籍文献为主要载体的特点有关,也和中国旧学讲究以分类而示褒贬的特点有关。所谓"学问之眉目、著述之门户"①,即是说在以典籍为知识承载者的情况下,目录学具有重要地位;而所谓"著作之标准、群言之折衷"②,则反映了古代目录寓评价于分类的基本原则。倘若换用现代学术的语言,那么可以对目录学的功用作这样的解释:学术工作的实质是观察和处理资料,始于对一定范围的资料的分类,主要通过比较(特别是同背景进行比较)来建立基本认识;而目录学正是一个关于原始资料的系统分类的学科,是在完整的知识体系的背景下介绍和评论当代所存典籍的学科。因此,当研究

① 王鸣盛《十七史商榷》卷二二引金榜语,凤凰出版社,2008年,页125。

② 章学诚《校雠通义·互著篇》,《文史通义校注》,中华书局,1985年,页966。

者进入中国古代各个知识领域的时候，林林总总的古代目录书便必定会成为他们的向导，成为建立理论框架的首要依据。

尽管古代目录学资料尚未受到中国音乐史研究者的重视，但毫无疑问，以上一条也适用于这一学科。因为其中的研究者同样需要借助古代人的“流别”观来重建本领域的知识结构，需要以古代典籍的分类体系为背景来观照具体的研究对象，以便系统而逼真地再现历史存在。事实上，历代公私目录所著录的音乐学典籍，其结构已明显反映了当时音乐文化的发展面貌。例如以下一表，便概略地展示了中国古代音乐演进与分合的大势：

历代目录书对音乐学典籍的分类著录表

	甲　部	丁　部	丙　部	合 计
汉书艺文志	六艺略，乐 6 家 165 篇，含乐记、雅歌诗、雅琴	诗赋略，歌诗类 28 家 316 篇，含帝王宗庙歌诗、地方歌诗、诸神歌诗		34 家 481 篇
隋书经籍志	经部，乐类 47 部 175 卷，含古雅乐、雅琴、乐谱乐事、曲名、乐悬、律吕等；又图纬类 1 部 3 卷	集部，总集类正文著录乐府歌辞集 9 部 45 卷，注文中著录 29 部 150 余卷		86 部 370 余卷
旧唐书经籍志	经部，乐类 29 部 195 卷，含乐论、乐谱、雅琴、外国伎曲名等；图纬类 1 部 3 卷	集部，总集类著录乐府歌辞集 9 部 61 卷		39 部 259 卷
崇文总目	经部，乐类 50 部 299 卷，含乐书、歌辞、题解、琴书、阮咸谱、鼓吹等	集部，总集类著录《乐府集》10 卷，但音乐著作不单列	子部，小说类著录《教坊记》1 卷	52 部 310 卷
新唐书艺文志	经部，乐类 60 部 349 卷，含乐论、琴操琴谱、乐府歌辞及题解等；谶纬类 1 部 3 卷	集部，总集类著录《乐府古题解》、《翰林歌词》等，但音乐著作不单列		63 部 350 余卷
通志艺文略	乐类第三，181 部 1004 卷，列为乐书、歌辞、题解、曲簿、律吕声调、钟磬、管弦、舞、鼓吹、琴、乐纬等目			181 部 1004 卷

（续表）

	甲　　部	丁　　部	丙　部	合 计
衢本郡斋读书志①	经部，乐类16部165卷，包括《乐府诗集》100卷及《教坊记》、《乐府杂录》、《羯鼓录》	集部，别集类著录作家歌诗集和《胡笳十八拍》共4部8卷；附志总集类著录《乐府集》10卷和《乐府序解》、《乐府杂录》、《羯鼓录》各1卷	子部，天文卜算类著录《律吕本原》1部1卷	25部187卷
遂初堂书目	经部，乐类27部，含《古今乐录》、《乐府杂录》	集部，总集类著录乐府诗集2部，乐曲类著录词集14部	子部，杂艺类著录琴书2部	45部
直斋书录解题		集部，总集类著录《乐府诗集》100卷，歌词类著录唐宋词集121部306卷	子部，音乐类著录《乐府杂录》及琴书等27部371卷	148部777卷
文献通考经籍考	经部，乐类82部，含乐书、歌辞、题解、律吕、琴书、阮咸、琵琶、羯鼓	集部，别集歌词类著录唐宋人词集若干部		
宋史艺文志	经部，乐类著录116部1043卷，含乐书、歌辞、题解、律吕、乐谱、琴书、阮咸、琵琶	词集、拟乐府诗集均并入别集或总集，不单列		116部1043卷
明史艺文志	经部，乐类著录54部487卷(均为乐书、律吕书)	集部，别集、总集类著录《古乐府》、《草堂诗余》等乐府诗集及词集8种134卷，但未单列为音乐书		
四库全书总目	经部，乐类著录22部483卷，存目42部291卷，均考辨雅乐及律吕	集部，词曲类著录词集、词选、词话、词谱词韵、南北曲共138部702卷	子部艺术类，琴谱之属著录16部78卷，杂技之属著录《羯鼓录》、《乐府杂录》等2部2卷	220部1556卷

此表说明：周代的礼乐制度在汉以前即已瓦解。在汉代人看来，所谓雅乐或旧乐，除《乐记》等一般的雅乐理论之外，主要是指通过乐教方式保存下来的雅歌诗和

① 按袁本《郡斋读书志》以《古乐府十卷并乐府古题要解两卷》、《玉台新咏》、《玉台后集》等入集部，乃与衢本不同。但二书别集类皆著录《胡笳十八拍一卷(唐刘商)》，且《附志》集部总集类皆著录《乐府集十卷乐府序解一卷乐府杂录一卷羯鼓录一卷(刘次庄)》，子部皆著录《律吕本原一卷(蔡元定)》。其中《附志》所录《乐府杂录》、《羯鼓录》二种已见于经部乐类，此处重出。

雅琴。诗三百在这时已是学官所掌的经典,成为“故”、“训”、“传”的对象。[①] 春秋时候的“风”“雅”“颂”三分,在新的仪式制度下表现为地方歌诗、帝王宗庙歌诗、诸神歌诗之三分。汉以来,俗乐蓬勃发展,反映在《汉书·艺文志》当中,是诗赋略中产生了以歌辞为内容的“诗”的小类,收录了一批“歌诗”和“声曲折”的书;反映到《隋书·经籍志》中,是经部乐类增加了许多典籍类型,而集部则增加了许多歌辞总集。《隋志》经部乐类共著录历代典籍47部,其中古雅乐15部、雅琴7部、乐谱12部、曲名5部、乐悬3部、律吕4部;尽管它们的内容都是关于宫廷音乐的,但其中论述音乐技术的典籍显然增加了。而在《隋志》集部正文中,则著录有《古乐府》、《乐府歌辞钞》、《歌录》、《吴声歌辞曲》等歌辞作品9种45卷;在其注文中,又著录有《乐府歌诗》、《晋歌章》、《三调相和歌辞》、《伎录》、《歌辞舞录》等歌辞作品29部150卷以上。这种情况乃表明了汉以来音乐发展的主要趋势:(一)由于战乱、民族文化交流和社会经济的发展,雅乐又经历了一次礼崩乐坏的变迁;(二)由于少数民族音乐大量输入,乐律学发展受到极大刺激;(三)由于乐府制度的加强,大批民间歌曲进入宫廷,造成曲调素材的繁盛以及文人撰写乐府歌辞之风的繁盛。

此表同时说明:随着时间推移,人们的音乐观也不断地发生变化。例如到两宋之交,对音乐文献的重视促使进一步的分类观念臻于成熟,于是前有《乐府诗集》的十二部[②],后有《通志·艺文略》所提出的“乐书”“歌辞”“题解”“曲簿”“律吕声调”“钟磬”“管弦”“舞”“鼓吹”“琴”“乐纬”等类目。[③] 又如从《旧唐书》到《新唐书》,原来分列于经、集二部的音乐典籍,后来便大体上归入经部乐类。由于《旧唐书》依据开元间《古今书录》等书目编成,《新唐书》的著录范围则扩展至中晚唐,故后者较前者增收了二十多部音乐典籍。依《通志》的分类,《新唐书》所增图书的目录如下:

张文收《新乐书》12卷、刘贶《太乐令壁记》3卷、徐景安《历代乐仪》30卷、崔令钦《教坊记》1卷(以上乐书);

吴兢《乐府古题要解》1卷、郗昂《乐府古今题解》3卷、段安节《乐府杂录》1卷(以上题解);

窦琎《正声乐调》1卷、玄宗《金风乐》1卷、萧佑《无射商九调谱》1卷、赵惟暕《琴书》3卷、陈拙《大唐正声新址琴谱》10卷、吕渭《广陵止息谱》1卷、李良

① 《汉书·艺文志》六艺略诗类著录《鲁故》二十五卷、《齐后氏故》二十卷、《齐孙氏故》二十七卷、《毛诗故训传》三十卷等,其小序云:“汉兴,鲁申公为《诗》训故,而齐辕固生、燕韩生皆为之传。……三家皆列于学官。”《汉书》,中华书局,1962年,页1707—1708。

② 《乐府诗集》分为“郊庙歌辞”“燕射歌辞”“鼓吹曲辞”“横吹曲辞”“相和歌辞”“清商曲辞”“舞曲歌辞”“琴曲歌辞”“杂曲歌辞”“近代曲辞”“杂歌谣辞”“新乐府辞”十二类。据《苏魏公文集》卷五九《职方员外郎郭君墓志铭》及诸家目录,此书成书于北宋后期,略早于《通志》。

③ 《通志》作者郑樵卒于宋高宗绍兴三十二年,即公元1162年。

辅《广陵止息谱》1卷、李约《东杓引谱》1卷、齐嵩《琴雅略》1卷、王大力《琴声律图》1卷、陈康士《琴谱》13卷、《琴调》4卷、《琴谱》1卷、《离骚谱》1卷、赵邪利《琴手势谱》1卷(以上琴谱);

南卓《羯鼓录》1卷(以上鼓吹)。

这些著录表明,在有唐一代,胡俗乐和古琴记谱法有很大发展。胡俗乐大批地进入了宫廷音乐机构,古琴艺术则呈现流派化的趋势。由于文人拟作乐府诗的需要,盛唐以来出现了多种以题解为内容的乐府著作。这和其他资料所反映的情况是基本一致的。除此之外,上述著录还表明了唐宋之间由俗乐进入宫廷而带来的音乐观的改变:在《新唐书》的编纂者看来,俗乐一旦用于仪式,便与政治教化有关,其歌辞不再是满足人们审美需要的文学。故俗乐进入宫廷的过程也就是俗乐雅化的过程。于是,他们改变了《旧唐书》的归类方式,而把音乐典籍一概著录于经部。这种把乐府歌辞视为经部乐类典籍的方式,后被《四库阙书目》、《中兴书目》、《衢本郡斋读书志》等宋代书目所沿用,表明自北宋以来,出现了雅乐意识逐步加强的倾向。

值得注意的是:这种崇尚雅乐的倾向在南宋后期至元代,亦即《遂初堂书目》(编成于1194年前)至《文献通考》(编成于1324年前)期间,有进一步发展。在这段时间,目录学家把词看作音乐文学品种,而将其统一著录于集部“乐曲”类或“歌词”类;并把琴书看作“杂艺”,而将其著录于子部。如果说词之所以单立,是为了区别于诗,以符“诗尊词卑”的理论;那么,子部之所以出现“杂艺”类,则是为了明辨雅郑,把俗乐化的琴乐排斥于雅乐之外。这样一来,在目录学著作中,音乐资料的等级化就取得一种固定程式。此即以下一表所显示的三分:

《四库全书总目》中的乐、音、声三分

四部分类	内容	《四库全书总目》的评价
经部·乐	乐书	“大乐”
集部·词曲	曲词	“乐府之余音”
子部·艺术	杂艺	“讴歌末技,弦管繁声”

这也就是本文开头所提到的那些现象的本质——“乐”“音”“声”三分。当我们从目录学角度观察中国音乐史和音乐学史的时候,可以发现,“乐”“音”“声”三分构成了传统音乐观的核心命题,具有长时段、重复性的品质。事实上,这一观念历史悠久,在周秦时代的雅乐理论中即已成形。

二、“乐”“音”“声”三分理论及其应用

中国史书为音乐列志,是从《史记》开始的。但《史记》的《乐书》今已失传,第一

部传世音乐志是《汉书》的《礼乐志》。从《汉书·礼乐志》的论述范围看，“乐”指的是用于郊庙、房中等宫廷仪式的雅乐；按照书中的解释，“乐”是和“礼”相辅相成的政治手段，用于“感天地，通神明，安万民”。这和周代以来各种典籍的理解是一致的。例如《礼记·乐记》说过：

> 乐者天地之和也，礼者天地之序也。
>
> 乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者，礼乐之事也。
>
> 是故先王之制礼乐，人为之节。衰麻哭泣，所以节丧纪也；钟鼓干戚，所以和安乐也；昏姻冠笄，所以别男女也；射乡食飨，所以正交接也。[1]

《乐记》代表了这样一种音乐观：认为“乐”和“礼”是相表里的，“乐”不能等同于一般意义上的“音乐”。音乐包括“声”、“音”、“乐”三个层次。声是最低等级的音乐，人心有所动便可发声；有组织的声、能够表情达意的声才是“音”；但音有多种品质，只有符合天地本性，亦即能够节制人欲、启发人善的和美之音才是“乐”。所以它又说：

> 凡音者，生于人心者也。乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也；唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者不可与言音，不知音者不可与言乐，知乐则几于礼矣。
>
> 使亲疏贵贱、长幼男女之理，皆形见于乐，故曰：“乐观其深矣。”[2]

根据各家注解，这里说的是音乐的三种等级：通于伦理的“乐”、通于心识的“音”、通于动物之体的“声”。与此相对应的是人和音乐的三种关系：一是“知乐”，为君子与音乐的关系，即君子可以深观于乐中的礼和治道；二是“知音”，为众庶与音乐的关系，亦即“知歌曲之音而不知乐之大理”（孔颖达）[3]；三是“知声”，为禽兽与音乐的关系，亦即“知此为声者，不知其宫商之变”（郑玄）[4]。后二者的区别在于“凡耳有所闻者，皆能知声，心有所识者，则能知音”（方悫）[5]。也就是说，“声”是作用于感官的，“音”是作用于心情的，“乐”是作用于理智的，其间有伦理上的高下之别。

---

① 孙希旦《礼记集解》，中华书局，1989年，页990，986。

② 《礼记集解》，页982，1000。

③ 朱彬《礼记训纂》，中华书局，1996年，页562。

④ 同上。

⑤ 《礼记集解》引，页982。

尽管在《乐记》以后，关于“乐”“音”“声”三分的系统论述不再见于典籍；但它却无疑是古代学者的共识。因为从先秦时起，它便成为中国音乐批评的重要术语，并代表了一种富于特色的批评方式。例如《左传·昭公元年》说：“烦手**淫声**，慆堙心耳，乃忘平和。”“徵为**五声**，淫生六疾。”①《论语·卫灵公》说：“放**郑声**”，“**郑声**淫”。《阳货》说：“恶**郑声**之乱雅乐也。”②《吕氏春秋·音初》说：“郑卫之声，桑间之音，此乱国之所好。”③这都是在贬斥的意义上使用“声”“音”二字的。而在“乐”的名义下，则形成了完整的雅乐理论。例如：

关于乐的品质：《尚书·舜典》：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。”④

关于乐的仪式功能：《周易·豫·象传》：“先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。”⑤

关于乐教的方式与内容：《周礼·春官·大司乐》：“以乐德教国子：中和，祗庸，孝友。以乐语教国子：兴、道、讽、诵、言、语。以乐舞教国子：舞《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》《大濩》《大武》。”⑥

关于乐的教化功能：《吕氏春秋·适音》：“乐之务在于和心，和心在于行适。”“治世之音安以乐，其政平也；乱世之音怨以怒，其政乖也；亡国之音悲以哀，其政险也。凡音乐通乎政，而移风平俗者也。”⑦

此后，从汉代起，“乐”“音”“声”三分观念也影响到文献整理和书目编纂。《汉书·艺文志·六艺略》的乐类，就是在这种音乐观的指导下编成的。例如其中著录的典籍有两类：其一是关于雅乐的理论，包括采入《礼记》的《乐记》和“采《周官》及诸子言乐事者”而成的《王禹记》；其二是关于雅琴的理论，包括《雅歌诗》和《雅琴赵氏》。它们都可以归为“乐”。在宋代以前，七弦琴因其同儒教的联系而被看作雅乐的代表；根据这篇著录文字，我们知道，这一观念在汉代以前就形成了。

《汉书·艺文志》乐类的小序则可以分五层，每层都和雅乐有关：其一关于乐的原始品质：产生于祭祀仪式，用于祭祀上帝和祖先。其二关于乐的功能：“移风易俗”。其三关于周末时的礼崩乐坏：一方面坏于同礼制相脱离，另一方面坏于“为郑

---

① 《春秋左传集解》，上海古籍出版社，1978年，页1201。

② 刘宝楠《论语正义》，中华书局，1990年，页624，697。

③ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，上海古籍出版社，2002年，页339。

④ 孙星衍《尚书今古文注疏》，中华书局，1986年，页69—70。

⑤ 《十三经注疏》，中华书局影印，1980年，页31下。

⑥ 孙诒让《周礼正义》，中华书局，1987年，册7，页1723—1725。

⑦ 《吕氏春秋新校释》，页275，276。

卫所乱”。其四关于汉代初年所搜集的雅乐。其五关于汉武帝以后,《乐记》和《王禹记》的著作经过。根据第四条所谓“制氏以雅乐声律,世在乐官”、“窦公献其书,乃《周官·大宗伯》之《大司乐》章”云云,我们知道周代学术的确是掌于学官的。根据其他四条,我们知道,按照传统的音乐观,“乐”指的是雅乐,即用于祭祀礼仪的音乐,亦即配有乐器、乐工的音乐。而俗乐——娱乐普通人的音乐、只用于歌唱的音乐,是不被看作“乐”的。

由于儒家思想的影响,也由于《汉书·艺文志》的特殊地位,上述音乐观在历代官修史书和历代目录学著作中基本上沿袭下来了。例如《晋书·乐志》分两卷,所记基本上是仪式乐:上卷记述五声、八音、六律、十二管等乐理,以及包括郊庙、朝享、雅舞等项目的西晋雅乐;下卷先叙述东晋宗庙歌诗,然后叙述宫廷所掌的军乐、杂舞曲和散乐。从此以后,历代正史乐志都是这样:第一,只记录宫廷所掌的音乐;第二,在这些音乐中又特别详细地记述用于郊庙的祭祀音乐。这是正史乐志的局限,也是它的重要特点。

“乐”“音”“声”三分理论在古代典籍制度中的另一个表现是:诸史乐志往往按其内容而改换名称。例如《隋书·音乐志》三卷除记录梁陈齐周隋五代的雅俗之乐外,又在“九部伎”的名义下详细记载了流传于中国的外族音乐;《旧唐书·音乐志》所记内容大体相同,即以相当比重记录了二部伎、清乐、四夷乐、散乐、歌舞戏等用为宫廷宴乐的胡俗乐。这应当就是此二书自称“音乐志”的缘由。后来的《新唐书·礼乐志》则与之不同:以十卷篇幅叙述礼制,又以一卷篇幅叙述雅乐仪式及律制,最后一卷才叙及宫廷宴飨音乐。它改“音乐志”而以“礼乐志”为名,目的正是在于重新强调音乐的雅俗之辨。前面说到,这一点在其《艺文志》中已有明显的表现了。

上文讲到历代音乐的发展在目录学著作中的反映时,主要就部类分合的表现方面指出了音乐史和音乐观念对于古代目录的影响。需要补充说明的是,这种影响毕竟要依附于某种比较稳定的传统才能发生作用。准确的说法应当是:由于音乐史的原因,古代目录进行了一些部类上的变化;但由于音乐观念的原因,“乐”“音”“声”一直被看作三种不同的事物。这种音乐三分的意识,在《四库全书总目》中有特别明确的表述:

(一)《经部·乐类》小序:

> 大抵乐之纲目具于礼,其歌词具于诗,其铿锵鼓舞则传在伶官。……特以宣豫导和、感神人而通天地,厥用至大,厥义至精,故尊其教得配于经。而后代钟律之书,亦遂得著录于经部,不与艺术同科。顾自汉代以来,兼陈雅俗,艳歌侧调,并隶云韶。于是诸史所登,虽细至筝琶,亦附于经末。循是以往,将小说稗官未尝不记言记事,亦附之书与春秋乎?悖理伤教,于斯为甚。今区别诸书,惟以辨律吕、明雅乐者,仍列于经;其讴歌末技、弦管繁声,均退列杂艺词曲

两类中。用以见大乐元音、道侔天地，非郑声所得而奸也。①

它的意思是：经部“乐”类只能登录“辨律吕，明雅乐”的典籍，关于“音”“声”的书籍须别入艺术、词曲等类。后者的性质是“讴歌末技、弦管繁声”。也就是说，辨别音乐部类的要点是严明“大乐元音”与“郑声”之分，亦即雅俗之分。

（二）《**子部·艺术类**》**小序**：

琴本雅音，旧列乐部。后世俗工拨捩，率造新声，非复清庙生民之奏，是特一技耳。……至于谱博弈、论歌舞，名品纷繁，事皆琐屑。亦并为一类，统曰杂技焉。②

又《艺术类·杂技之属》后注：

案《羯鼓录》、《乐府杂录》，《新唐书志》皆入经部乐类。雅郑不分，殊无条理。今以类入之于艺术，庶各得其伦。③

在这里，“艺术”类是被称作“杂技”、被看作关于“新声”“郑声”的部类。它显然成了古所谓“声”的代表。

（三）《**集部·词曲类**》**小序**：

词曲二体，在文章技艺之间。厥品颇卑，作者弗贵，特才华之士以绮语相高耳。……究厥渊源，实亦乐府之余音、风人之末派。其于文苑，同属附庸，亦未可全斥为俳优也。今酌取往例，附之篇终。……而曲文则不录焉。王圻《续文献通考》以《西厢记》、《琵琶记》俱入经籍类中，全失论撰之体裁，不可训也。④

这里的意思是：词曲一类“在文章技艺之间”，亦即在雅俗之间，属于“乐府之余音、风人之末派”。其地位，是高于杂技而低于经典的。

由此看来，《四库全书总目》的分类正是古代“乐”“音”“声”三分理论的体现：《经部·乐类》是“乐”的类属，《集部·词曲类》是“音”的类属，而《子部·艺术类》则是“声”的类属。为什么本是词曲之体的《西厢记》《琵琶记》不被列入词曲呢？正因

① 《四库全书总目》，中华书局，1965 年，页 320 下。
② 《四库全书总目》，页 952 中。
③ 《四库全书总目》，页 972 中。
④ 《四库全书总目》，页 1807 中。

为四库馆臣是把它们当作郑声来看待的。

三、“乐”“音”“声”三分理论的产生及其背景

据以上所述,“乐”“音”“声”三分理论是关于音乐的伦理等级的理论,反映了人们从社会政治角度对音乐的认识。但有迹象表明,在人们对音乐进行社会分类之前,也曾进行自然分类。也就是说,音乐的社会分类是在其自然分类的基础上发展形成的,“乐”“音”“声”三分理论在先秦时代经历过某种转变。

我们作出上述判断的理由是:在《乐记》中,保留了从自然音响角度对“乐”“音”“声”加以区分的理论痕迹。例如《乐记》认为“音”和“声”的区别在于是否符合艺术规则:“感于物而动,故形于声;声相应,故生变;变成方,谓之音。”“情动于中,故形于声;声成文,谓之音。”①而“乐”和“音”的区别则在于是否讲究仪式和秩序:“夫乐者,与音相近而不同。”“比音而乐之,及干戚羽旄,谓之乐。”②也就是说,“音”是有组织的“声”,“乐”是有严格规范的“音”,它们都是客观存在的音响。后人的以下注释:

> 郑玄:“宫、商、角、徵、羽,杂比曰音,单出曰声”,“铿锵之类皆为音,应律乃为乐”。③
>
> 孔颖达:“声者是宫商角徵羽也”④,“音则今之歌曲也”,“以乐器次比音之歌曲而乐器播之,并及干戚羽旄,鼓而舞之,乃谓之乐”。⑤
>
> 又:“初发口,单者谓之声;众声和合成章,谓之音;金石干戚羽旄,谓之乐。”⑥

都是说“乐”“音”“声”三者作为自然音响在组织程度上的区别。

可以推测,关于“乐”“音”“声”三分的两种解释,乃反映了不同历史时期的音乐观念的累积。因为《乐记》的以上论述,目的是说明“乐之所由生”,亦即在同“声”“音”相对比的意义上,指出“乐”是按一定社会理念对有组织的乐音的提炼。这样一来,作为音乐伦理学的三分理论,首先强调的是“乐”与“音”的对立。孔颖达所谓

---

① 《礼记集解》,页976,978。

② 《礼记集解》,页1015,976。

③ 《礼记集解》,页976,1015。

④ 《礼记正义》,《十三经注疏》本,中华书局影印,1980年,页1527中。

⑤ 《礼记正义》,页1527上。

⑥ 同④。

“乐则德正声和，音则心邪声乱，是不同也”，即表明在古人的看法中，艺术价值和社会价值的分野在“音”和“乐”之间。这另外也表明，“乐”“音”“声”三分理论是为礼乐制度服务的理论，出现在这套制度成熟以后。从这一理论的逻辑结构看，其大致过程是：先有为礼乐辩护的理论，严判合礼与未合于礼，作两分；然后有同礼相比附的理论，根据礼的精神强调人伦秩序，作三分。《乐记》说：“宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物，五者不乱，则无怗懘之音。”这句话便代表了一种典型的比附方式：把音乐秩序（宫、商、角、徵、羽五声的音高关系）比附于“礼”所代表的社会秩序（君臣父子的社会等级关系）。这种比附，后来成了最富中国特色的思维方式。

正是经过上述比附，“乐”“音”“声”三分由关于音组织的理论变成了关于音乐伦理的理论。这种理论，围绕礼乐而展开，其精髓是强调等级与秩序。《乐记》解释“德音”和“乐”二语说：“圣人作为父子君臣以为纪纲。纪纲既正，天下大定。天下大定，然后正六律，和五声，弦歌《诗》《颂》。此之谓德音，德音之谓乐。”[①]这段话反映了“乐”“音”“声”三分理论的产生背景——站在君臣父子之“纪纲”的立场上来“正六律，和五声”，于是在音乐中看到了伦理；同时也反映了三分理论的本质——强调雅乐（德音）与俗乐的区分，强调合礼制之乐与不合礼制之乐的区分。

为了说明“乐”“音”“声”三分理论的特质，我们拟略略考察一下古代音乐的礼制背景。从现有资料看，中国古代音乐是同礼仪制度一起成熟起来的。汉语文献中最早的音乐记载，是关于祭祀之乐的记载。古史所记的“六代乐舞”——黄帝之时的《云门大卷》、唐尧之时的《大咸》、虞舜之时的《大招》、夏禹之时的《大夏》、商汤之时的《大濩》、周代的《大武》等——反映了早期音乐用于祭祀的重要功能。这一点可以从诸乐舞的来历和用途中窥见：

《左传·昭公十七年》：“黄帝氏以云纪，故为云师而云名。”[②]《周礼·大司乐》：“舞《云门》以祀天神。”[③]——“黄帝氏以云纪”，说明《云门大卷》原是图腾乐舞；“以祀天神”，说明它在周代用为天神之祀。

《吕氏春秋·古乐》：“以仲春之月、乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰《咸池》。”[④]《淮南子·天文训》：“日出于旸谷，浴于咸池。”[⑤]——《大咸》是祭天乐

① 《礼记集解》，页1015。

② 《春秋左传集解》，页1420。

③ 《周礼正义》，页1739。

④ 《吕氏春秋新校释》，页288。

⑤ 何宁《淮南子集释》，中华书局，1998年，页233—234。

舞，来源于古老的天象崇拜。

《山海经·大荒西经》："（夏后）开上三嫔于天……始歌《九招》。"[①]《尚书·益稷》："箫韶九成，凤皇来仪。"[②]——《大招》(《韶》)产生于"宾天"仪式。[③]

《吕氏春秋·古乐》：禹"命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功"[④]。《礼记·乐记》："《武》，始而北出，再成而灭商，三成而南，四成而南国是疆，五成而分周公左、召公右，六成复缀，以崇天子。"[⑤]——《夏》和《武》分别是夏、周民族的祭祖乐舞，歌颂禹和文武王的功绩。

因此，从《云门》到《大武》的顺序，折射了礼乐制度发源于史前信仰而形成于西周的过程。也就是说，见于历史记载的中国音乐——在历史上发生重要影响的音乐，一开始就有超越世俗生活的性质。

正是沿着这样的传统，西周时代建立起了完备的礼乐制度。这一制度的基本原则是礼乐结合为用，即《通志·乐略·乐府总序》所谓"礼乐相须以为用，礼非乐不行，乐非礼不举"。其结合的基本方式是按礼制要求来确定用乐的秩序，即《周礼·大司乐》所说的"分乐而序之"[⑥]。其社会效果则见于《礼记·仲尼燕居》的描写："君子无礼不动，无节不作。不能《诗》，于礼缪；不能乐，于礼素。"[⑦]也就是说，随着礼乐教化制度的推行，上至国家大典，下至民间日常行事，都有了仪式化、等级化的倾向。本文附录的"周代礼乐系统简图"，即表明乐在周礼中的作用主要是体现等级差别从而体现某种庄重性。无论在致礼对象方面，还是在行礼者方面，区分等级都是礼的重要内容。正是这种对等级与秩序的强调，构成周代频繁举行的礼乐活动的基本特质。在这一背景下产生的"乐""音""声"三分理论，其基本精神，同样可以归结为富于等级化色彩的"分乐而序之"。

---

① 袁珂《山海经校注》，巴蜀书社，1992年，页473。

② 《尚书今古文注疏》，页130。

③ 关于《九招》的记载又见于《吕氏春秋·古乐》，云："帝喾命咸黑作为声歌——《九招》、《六列》、《六英》。……因令凤鸟、天翟舞之。"《吕氏春秋新校释》，页288。"九招"即"箫韶九成"，"凤鸟、天翟舞之"即"凤凰来仪"。又《太平御览》卷八二引《帝王世纪》云"启升后十年舞《九韶》"。中华书局影印本，1960年，页383上。《庄子·天下篇》云"舜有《大韶》"。郭庆藩《庄子集释》，中华书局，1961年，页1074。据此，《招》、《韶》是同一支乐舞。

④ 《吕氏春秋新校释》，页289。

⑤ 《礼记集解》，页1024。

⑥ 《周礼正义》，页1739。

⑦ 《礼记集解》，页1272。

四、结论和余论

综上所述，在中国古代的典籍中，“乐”“音”“声”是一组具有明确概念的音乐学术语，分别指称：(一)配合乐器或仪式的音乐、(二)成章曲的音乐、(三)不成曲调的音响；作为音乐伦理学的概念，又分别指称：(一)礼仪音乐或通于伦理的君子之乐、(二)艺术音乐或通于心识的众庶之乐、(三)噪声或仅作用于感官的禽兽之乐；而作为音乐批评的术语，则分别指称：(一)祭祀音乐或雅正之乐、(二)宫廷燕乐或一般意义上的音乐、(三)民间情歌或繁杂淫秽的音乐。辨明这些差别是非常必要的，这样做，既有助于正确理解古代史料，也有助于认识中国古代的礼乐文化。例如“郑声”、“靡靡之音”两个词语，尽管都意味着并非雅正的音乐，但它们隐含的内容有所不同。“郑声”指的是民间歌唱，[①]“靡靡之音”则指宫廷所奏的淫丽之曲。一般来说，只有当“郑声”进入宫廷以后，它才会被视为“郑音”或“好滥淫志”之音。[②] 另外，既然“乐”“音”“声”这一组概念是相对存在的，那么，有必要以雅乐及相关的宫廷礼制、乐器乐律为中心，进行专门的“乐文化”研究。只有这样，才能准确认识包括“郑声”、“靡靡之音”在内的各种音乐现象。

“乐”“音”“声”三分理论是中国音乐学史上的一个特殊现象。它以成熟于西周的礼乐制度为背景。从这一理论的各种表现形式及其相互关系看，它在产生过程中大致经历了三个阶段：其一是作为一组关于自然音响的分类术语的阶段，以“声”、“音”、“乐”分别代表无组织的音响、有组织的音乐、有组织且有一定规范的音乐；其二是作为维护周礼的理论术语的阶段，以符礼仪者为“乐”，其余为“声”、“音”；其三是作为比附周礼的理论术语的阶段，把周礼的等级制推广而应用于对各种音声现象的分析，以“声”、“音”、“乐”分别代表作用于感官的音乐、作用于心智的音乐、作用于伦理的音乐。这些分类都是有实践基础的。例如从“郑声”到“郑音”的变化，对应于民间音乐进入宫廷的史实；从“郑卫之音”到“新乐”的变化，对应于宫廷燕乐用于仪式的史实。[③] 因此，“乐”“音”“声”三分理论不仅是周礼等级制的表现，而且是周礼的建设过程——从音声中提炼音乐又从一般音乐中提炼仪式音

---

① 许慎《五经异义》：“今《论语》说郑国之为俗，有溱洧之水，男女聚会，讴歌相感，故云‘郑声淫’。”陈寿祺《五经异义疏证》，载《清经解》卷一二五〇，上海书店影印，1988 年，册 7，页 182 下。

② 《礼记·乐记》：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？’”“子夏对曰：‘郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志。此四者，皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。’”《礼记集解》，页 1013，1016。

③ 同上。

乐——的表现。这样一来，当一代代统一王朝建立起来，把周代礼乐制度当作意识形态理想并以此为标准重建雅乐体系之时，“乐”“音”“声”三分理论便作为礼乐活动的原则而不断受到强调。这意味着，在中国音乐学史上不仅有一个统一的雅俗三分论，而且有分属各阶段的雅俗三分论。在不同历史阶段，雅俗三分的内容不同，但结构相近。前文列举了古代目录中音乐部类的分合，通过这种分合表现出来的“乐”“音”“声”三分，之所以时而隐晦，时而鲜明，便因为它们对应于不同的时代背景。

以上情况，还可以从雅俗转化的角度去理解。按音乐的雅俗之分，就其初始本质而言，可以看作天神之乐与俗世之乐的区分。所谓“殷荐之上帝，以配祖考”，是雅乐得以建立的基本理由。古代关于音乐创始的种种神话，例如所谓帝俊八子造歌舞、夏后开窃天帝之乐而为《九辩》《九歌》、帝颛顼令飞龙效八风之音以作《承云》等等，反映上古音乐原本掌于巫师或巫师家族之手，被普遍认为是神赐之物。故《说文解字》释“礼”为“事神致福”，释“巫”为“以舞降神”。[①] 到周代，在“敬天保民”、维护宗法制的思想指导下建立礼制，礼用以调整人伦关系，大量俗乐因而被改造，进入雅乐。从《诗经》的形成过程便可以看到雅乐规模逐步扩大、俗乐不断进入雅乐的过程。[②] 但中国音乐观念中的这种天人对立却依附于国家的祭祀仪制而稳固存在。中国音乐遂呈现出波浪形的发展轨迹，即俗乐反复冲击雅乐并向雅乐转化的轨迹。古代音乐典籍在目录书经、子、集等部类中的流动，所反映的就是这种雅俗转化。它同时也说明：中国音乐发展的节奏，在很大程度上取决于礼乐制度建设的周期。

事实上，正是这种礼乐制度建设，或者说宫廷音乐建设，构成了传统意义上的中国音乐史的主脉。因为各种文化史都是见诸记载的历史，而宫廷事件总是历史记载的中心。历代史籍所记音乐，皆以宫廷仪式乐为主要内容，连俗乐也是因其同宫廷音乐的某种关联而进入史家视野的。这样一来，无论是在古代太常官员选择音乐素材建设雅乐的时候，还是在古代史家选择历史素材写作史书的时候，他们都会面临对材料作雅俗区分的问题。在这种情况下，“乐”“音”“声”三分理论也就再次呈现出其意义。这是三分理论总是具有某种应用性的原因，也是三分理论表现出某种辐射特征（以乐为中心的辐射）的原因。

以上情况，一方面决定了中国古代音乐史料的品质，另一方面也决定了中国古代音乐批评的品质。从史料方面看，中国古代的音乐记载，既是围绕宫廷仪式乐而展开的，又是以宫廷音乐为立足点而展开的。因此，不能把记载中的历史看作全部历史；在官方的音乐记载之外，另有一个以俗乐为中心的音乐世界。而从批评的角度看，中国古代的音乐理论，严格地说，是以雅乐为立场的理论。关于这一点，兹请

---

① 段玉裁《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年，页2下，201下。

② 参见王小盾《诗六义原始》，载《扬州大学中国文化研究所集刊》第一辑，江苏古籍出版社1998年版；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心1998年版。

用《文心雕龙》的例子来说明。

《文心雕龙》是中国最早的一部系统的文艺批评著作，产生在公元6世纪初。学者们注意到，在这部书中存在一些奇怪的现象：(一)对雅乐歌辞的批评特别严格。例如《乐府》篇批评汉初至武帝时代的《安世房中歌》和郊祀歌说：“《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典”①。(二)对乐府歌辞的评价往往彼此矛盾。例如《明诗》《时序》《才略》等篇称道以三曹为代表的建安诗歌，认为有“慷慨以任气”、“梗概而多气”、“清绮”、“清越”的优点，而《乐府》篇却贬之为“志不出于滔荡，辞不离于哀思”。② 另外，同在《乐府》篇中，一方面说“子建、士衡，咸有佳篇”，另一方面又批评魏氏三祖之作“虽三调之正声，实《韶》《夏》之郑曲”。③这些情况令人费解。④ 不过，在我看来，只要用“乐”“音”“声”三分理论加以观察，疑惑很容易消释。按《汉书·礼乐志》说：“今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”⑤《宋书·乐志》说：“汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已，商周雅颂之体阙焉。”⑥可见所谓“不经”，指的是汉武以前的仪式乐歌未歌颂祖宗功德，内容未合于郊祭庙祭的礼制；所谓“不典”，指的是这些乐歌或用楚声，或杂谣讴，“皆非雅声”⑦。在这里，批评的标准是政治的标准或雅乐的标准，而不是艺术的标准或一般的音乐标准。同样，在批评建安乐府辞的时候也使用了两重标准——音乐的和文学的两重标准。按《文心雕龙》评论曹植、陆机的原话是说“咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管”⑧。可见“咸有佳篇”、“慷慨以任气”等等是针对文学(而非音乐)的批评；而“虽三调之正声，实《韶》《夏》之郑曲”⑨等等却是针对音乐(而非文学)的批评。为什么针对音乐的批评总是显得苛刻、富于政治色彩？这是因为，中国古代的音乐批评以强调雅乐与俗乐的区分、强调合礼制之乐与不合礼制之乐的区分为特质，它有“乐”“音”“声”三分这样一个传统深厚的背景。

---

① 范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1958年，页101。

② 《文心雕龙注》，页66，674，700，102。

③ 《文心雕龙注》，页103，102。

④ 参见杨明《释〈文心雕龙·乐府〉中的几个问题》，载《文学遗产》2000年第2期。

⑤ 《汉书》，中华书局，1962年，页1071。

⑥ 《宋书》，中华书局，1974年，页550。

⑦ 按《安世房中歌》用楚声，《郊祀歌》由李延年配曲。故《汉书·礼乐志》云：汉武“常御及郊庙皆非雅声”。《隋书·音乐志》云：“武帝裁音律之响，定郊丘之祭，颇杂谣讴，非全雅什。”参见王运熙先生《刘勰论历代文学》，载《中华文史论丛》1985年第1期。

⑧ 《文心雕龙注》，页103。

⑨ 同上。

周代礼乐系统简图

<table>
<tr><th colspan="3" rowspan="2">乐舞
礼</th><th colspan="4">乐</th><th rowspan="2">舞</th><th rowspan="2">乐奏</th><th rowspan="2">乐悬</th><th rowspan="2">射乐之节</th></tr>
<tr><th>出入乐</th><th>升歌下管</th><th>间歌</th><th>合乐</th></tr>
<tr><td rowspan="4">郊祀礼</td><td rowspan="4">天子之祭</td><td>祭天</td><td rowspan="4">王出入奏王夏，尸出入奏肆夏，牲出入奏昭夏</td><td></td><td></td><td></td><td>云门八佾</td><td>奏黄钟，歌大吕，乐六变</td><td rowspan="12">宫悬四面</td><td rowspan="14"></td></tr>
<tr><td>祭地</td><td></td><td></td><td></td><td>咸池八佾</td><td>奏太簇，歌应钟，乐八变</td></tr>
<tr><td>祭四望</td><td></td><td></td><td></td><td>大韶八佾</td><td>奏姑洗，歌南吕，乐八变</td></tr>
<tr><td>祭山川</td><td></td><td></td><td></td><td>大夏八佾</td><td>奏蕤宾，歌函钟，乐八变</td></tr>
<tr><td rowspan="2">宗庙礼</td><td rowspan="2">天子之祭</td><td>祭先妣</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>大濩八佾</td><td>奏夷则，歌小吕，乐九变</td></tr>
<tr><td>祭先祖</td><td>王出入以王夏，宾出奏雍</td><td>升歌清庙，下管象</td><td></td><td></td><td>大武大夏八佾</td><td>奏无射，歌夹钟，乐九变</td></tr>
<tr><td rowspan="3">飨礼</td><td rowspan="3">天子</td><td>飨国君</td><td>客出以雍，彻以振羽</td><td>升歌清庙（颂），下管象</td><td></td><td>合大雅</td><td>大武夏籥八佾</td><td></td></tr>
<tr><td>飨诸侯</td><td rowspan="2">宾出入以肆夏</td><td>升歌大雅</td><td></td><td>合小雅</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>飨卿大夫士</td><td>升歌小雅</td><td></td><td>合乡乐无钟磬</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="5">燕礼</td><td rowspan="3">天子</td><td>燕国君</td><td>王出迎宾，行以肆夏</td><td>升歌清庙、文王之三，管象、武</td><td></td><td>合大雅</td><td>大武八佾</td><td></td></tr>
<tr><td>燕诸侯</td><td>行以肆夏</td><td>升歌大雅</td><td></td><td>合小雅</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>燕卿大夫</td><td></td><td>升歌小雅</td><td></td><td>合乡乐无钟磬</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">诸侯</td><td>燕诸侯</td><td rowspan="2">宾至庭奏肆夏，宾出奏陔夏（诸侯有钟鼓，卿大夫士无钟有鼓）</td><td>升歌大雅，管象</td><td></td><td>合小雅</td><td></td><td></td><td rowspan="2">轩悬三面</td></tr>
<tr><td>燕卿大夫士</td><td>升歌（小雅）鹿鸣、四牡、皇皇者华；笙南陔、白华、华黍，笙新宫三成</td><td>工歌鱼丽、南有嘉鱼、南山有台，笙由庚、崇丘、由仪</td><td>合乡乐（无钟磬）关雎、葛覃、卷耳、鹊巢、采蘩、采苹</td><td>舞勺（籥）或不设舞</td><td></td></tr>
</table>

（续表）

<table>
<tr><th colspan="3" rowspan="2">乐舞
礼</th><th colspan="4">乐</th><th rowspan="2">舞</th><th rowspan="2">乐奏</th><th rowspan="2">乐悬</th><th rowspan="2">射乐之节</th></tr>
<tr><th>出入乐</th><th>升歌下管</th><th>间歌</th><th>合乐</th></tr>
<tr><td rowspan="4">大射礼</td><td>天子</td><td></td><td rowspan="4">王出入以王夏，宾升阶奏肆夏，宾降奏陔夏（天子诸侯有钟鼓，卿大夫士无钟有鼓）</td><td rowspan="4">歌鹿鸣三终，管新宫三终</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td rowspan="4">宫悬四面</td><td>驺虞九节</td></tr>
<tr><td>诸侯</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>狸首七节</td></tr>
<tr><td rowspan="2">宾卿大夫士</td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td rowspan="2"></td><td>采蘩五节</td></tr>
<tr><td>采苹五节</td></tr>
<tr><td rowspan="3">乡射礼</td><td>诸侯</td><td></td><td rowspan="3">公拜爵以肆夏，宾降至阶奏陔夏，宾出西阶奏陔夏（诸侯有钟鼓，卿大夫士无钟有鼓），公入奏骜夏</td><td></td><td></td><td>合乡乐（无钟磬）关雎、葛覃、卷耳、鹊巢、采蘩、采苹</td><td></td><td></td><td>轩悬三面</td><td>驺虞五节</td></tr>
<tr><td>宾卿大夫</td><td rowspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>判悬二面</td><td>采蘩五节</td></tr>
<tr><td>士</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>特悬一面</td><td>采苹五节</td></tr>
<tr><td rowspan="3">乡饮酒礼</td><td>诸侯</td><td></td><td rowspan="3">宾降至阶奏陔夏，宾出西阶奏陔夏（诸侯有钟鼓，卿大夫士无钟有鼓）</td><td>歌鹿鸣、四牡、皇皇者华，笙南陔、白华、华黍</td><td>间歌鱼丽、南有嘉鱼、南山有台，笙由庚、崇邱、由仪</td><td>合乡乐（无钟磬）关雎、葛覃、卷耳、鹊巢、采蘩、采苹</td><td></td><td></td><td>轩悬三面</td><td></td></tr>
<tr><td>宾卿大夫</td><td rowspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>判悬二面</td><td></td></tr>
<tr><td>士</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>特悬一面</td><td></td></tr>
<tr><td>释奠礼</td><td>天子</td><td></td><td></td><td>升歌清庙，下管象</td><td></td><td></td><td>大武八佾</td><td></td><td>宫悬四面</td><td></td></tr>
</table>

按此表由许继起（原扬州大学博士生）依据以下资料编制：《周礼》的《春官・大司乐》、《夏官・射人》，《仪礼》的《大射》《燕礼》《乡饮酒礼》《乡射礼》，《礼记》的《乐记》《仲尼燕居》《明堂位》《郊特牲》。

（原载《中国学术》2001年第3期）

论《宋书·乐志》所载十五大曲

大曲是由数支曲段编组的复杂乐曲，产生于器乐、声乐、舞乐的联合表演。其名始见于蔡邕《女训》①，曰："凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止。"但这里说的"大曲"，仅指篇幅较长的琴曲，并不包含乐、歌、舞联遍的涵义，实非后世所说的作为专门音乐品种的大曲。现在可见的最早的大曲实例，乃是《宋书·乐志》所载的十五支大曲。大曲繁盛于唐宋，其影响及于杂剧、传奇，日益为音乐史研究者瞩目。而追溯唐宋大曲之渊源，则亦为《宋书·乐志》（下文简称《宋志》）所载的十五支大曲。

过去对《宋志》所载大曲的研究，以丘琼荪先生的《汉大曲管窥》②、逯钦立先生的《相和歌曲调考》③功绩最著。然二文亦有未惬之处。今联系十五大曲产生和流行的前因后果，对之重作考论。

一、大曲产生的艺术条件

歌、乐、舞的配合，是大曲的主要特征，也是使大曲得以产生的主要艺术条件。这一条件的形成，经过了很长的历史过程。

在秦以前的中国音乐中，已经出现了完全的歌舞配合形式和乐舞配合形式。《吕氏春秋·古乐》中所说的"葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕"④，是歌舞

---

① 载《太平御览》卷五七七，中华书局影印，1960 年，页 2606 上。

② 载《中华文史论丛》第 1 辑，中华书局上海编辑所，1962 年。

③ 载《文史》第 14 辑，中华书局，1982 年。

④ 陈奇猷《吕氏春秋新校释》，上海古籍出版社，2002 年，页 288。

配合的早期实例;《尚书·尧典》所说的"击石拊石,百兽率舞"[①],是乐舞配合的早期实例。此后,《周礼·春官·大司乐》中记载了"舞《云门大卷》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》"[②]等舞蹈与乐曲相配合的形式。器乐和舞蹈的艺术语言都有某种间接性质,它的主题,往往要通过一定的情节来表现,这就造成了音乐和舞蹈在结构上的多层次性。《尚书·益稷》所谓"《箫韶》九成"[③],《礼记·乐记》所谓《武》乐"六成"[④],说明先秦的乐舞,在规模上已经类似后世大曲。但是,大曲是节奏、旋律各不相同的若干曲段的编组,其中的音乐变化乃依靠乐曲、歌曲、舞曲的间用得以实现,这种音乐组织在先秦时并未出现。依郑玄注《乐记》的说法,"每奏《武》曲一终为一成"[⑤],则"六成""九成"等等似是同一曲段的六次或九次重复。[⑥]这里缺少一个形成大曲的条件,即歌曲、舞曲间用的条件。

"歌曲"是一个同"谣"(徒歌)相对立的概念,是"有章曲之歌",或合乐之歌。合乐有两种形式:一是以乐器与歌唱相和,二是歌、乐并作,歌与乐完全配合。中国的歌曲早已产生。《诗三百》均是歌曲,从其中作品有章解、普遍采用重沓复唱形式等特征可见。据《左传》《仪礼》《周礼》记载,《诗三百》中用于"工歌""间歌""合乐""赋""奏""笙""管""籥"的具体篇章共达一百篇,除其重复,亦有九十多篇。但是,我们在这一批资料中找不到歌乐齐作的例证。相反,根据所谓"奏诗""笙诗""管诗""籥诗""弦诗"等等说法,我们倒是可以判断这些作品是用歌乐相和的形式演唱的(否则就用不着把笙、管、籥等乐器分开来作单独伴唱)。这就是说:《诗经》歌曲的歌、乐不完全配合。

歌与乐的完全配合,在中国历史上出现较迟。汉以前的音乐记载,基本上是关于歌与乐不完全配合的情况的记载。例如《仪礼·乡饮酒礼》、《燕礼》所记的"间歌《鱼丽》,笙《由庚》;歌《南有嘉鱼》,笙《崇丘》;歌《南山有台》,笙《由仪》"[⑦];《周礼·春官·大司乐》的"奏黄钟,歌大吕"、"奏太簇,歌应钟"[⑧]。这里的"歌"与"奏",显然不是同用一调。此外,《史记·刺客列传》记有"高渐离击筑,荆轲和而歌于市"[⑨]这种和歌形式,《庄子·大宗师》记有"或编曲,或鼓琴,相和而歌"[⑩]这种相和形式。

---

① 孙星衍《尚书今古文注疏》,中华书局,1986年,页71。

② 孙诒让《周礼正义》,中华书局,1987年,页1725。

③ 《尚书今古文注疏》,页130。

④ 朱彬《礼记训纂》,中华书局,1996年,页595。

⑤ 同上。

⑥ 张世彬亦有此说,见《中国音乐史论述稿》上册《周朝的音乐》,香港友联出版社,1975年。

⑦ 《十三经注疏》,中华书局影印,1980年,页986中,1021中。

⑧ 《周礼正义》,页1739,1747。

⑨ 《史记》,中华书局,1959年,页2528。

⑩ 郭庆藩《庄子集释》,中华书局,1961年,页266。

这一类“间歌”、“相和”的记载很多，证明当时的歌与乐的关系，是联合而不是配合。当时的伴唱乐器主要是琴瑟，琴瑟之歌称“弦歌”。弦歌也是以“一弹再三叹”[①]的方式演唱的，歌乐仍不完全配合。

从有歌辞、有不同乐章的编组这两个角度看，较接近《宋志》所载大曲的音乐作品，最早当推《楚辞》。楚辞的曲调，有正歌，有“少歌”，有“倡”，有“乱”。据王逸《楚辞章句》，“少歌”即“小歌”，“倡”即“起倡发声造新曲”，“乱”即“发理词指，总撮其要”。[②] 后来人经过研究，认为“乱”应释为“乐曲之末另成一种音节的一个乐段”[③]。这样看来，楚辞就是包含许多不同乐段的歌辞作品。由《九章·抽思》可以看到这些不同乐段的安排是：

1. 正歌十段，每段辞四句，每句六至七字；
2. 少歌一段，四句，每句六至七字，表现歌唱中的一个小高潮；
3. 倡一段，一句，九字，代表两个曲调中的过渡；
4. 正歌五段，每段辞四句，每句六至七字；
5. 乱一段，十七句，四言为主，以声辞“兮”为句尾，节奏繁促，作为全章的总结。

这种结构，已接近“艳在曲之前，趋与乱在曲之后”[④]的大曲结构。它并且在三个方面表现了同《宋志》所载大曲的联系：第一，楚歌是乐、歌、舞兼用的。《招魂》云：“肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》、《采菱》，发《扬荷》些。”“二八齐容，起郑舞些。”“竽瑟狂会，填鸣鼓些。”[⑤]尽管乐、歌、舞是依次上演的，未作系统编组，但这几种形式都已齐备。第二，《宋志》所载大曲以汉相和歌为主要音乐素材，而“相和”则是楚地的特色歌唱。例如《招魂》中所说的《阳阿》《采菱》，便是相和歌。[⑥] 从宋玉时代的《阳春》《白雪》，到刘邦时代的《垓下歌》《大风歌》，这些楚歌，也都是以相和形式歌唱的。第三，清商相和歌的一部分音乐渊源是楚声。例如《乐府诗集·相和歌辞》中，有瑟调曲四十余曲，有楚调曲三十余曲，瑟调、楚调，皆出自楚声(详下)。又《宋书·乐志》相和歌中的一首《今有人》，实即《楚辞·九歌·山鬼》的变体。这一例证表明：从楚歌到汉相和歌再到《宋志》所载大曲，这中间存在着源流演变关系。

---

① 语见《古诗十九首》，《古诗十九首集释》卷二，中华书局，1957 年，页 8。

② 洪兴祖《楚辞补注》，中华书局，1983 年，页 139。

③ 邱琼荪《楚调钩沉》，载《文史》第 21 辑，中华书局，1983 年。

④ 《乐府诗集》卷二六，中华书局，1979 年，页 377。

⑤ 《楚辞补注》，页 209。

⑥ 《淮南子·说山训》，何宁集释本，中华书局，1998 年，页 1147。

但是，战国秦汉时代，在楚歌中却毕竟没有产生大曲。其中主要原因便在于，此时的楚歌，仍未有歌与乐的完全配合。楚歌的相和，包括自唱自和、人声伴唱、乐声伴唱几种方式，比“弦歌”的相和更为成熟，所以它获得了“相和歌”这一专称；但它毕竟还只是相和歌。它的正歌部分是不入乐的，所以它通常采用了辞式较为散漫的骚体。《楚辞》中的《山鬼》，原作“若有人兮山之阿，被薜荔兮带女萝，既含睇兮又宜笑，子慕予兮善窈窕”[①]的骚体形式，而在汉相和歌中，却改写为“今有人，山之阿，被服薜荔带女萝；既含睇，又宜笑，子恋慕予善窈窕”[②]。其中的声词“兮”，或用断句代替了，或用实词代替了，表明这里的改动有音乐上的原因。这原因就在于：汉相和歌的正歌使用了节奏乐器伴奏(《晋书·乐志》：“丝竹更相和，执节者歌”[③])。《宋书·乐志》所载的魏鼓吹曲《旧邦》，可以作为上述观点的旁证：

> 旧邦萧条，心伤悲。孤魂翩翩，当何依。游士恋故，涕如璀。兵起事大，令愿违。……[④]

原文即作如此排列：七言断为两句。这个例子不仅可以说明汉相和歌的“击节者歌”形式怎样造成了汉语诗歌中三言、五言、七言句式的成熟，而且说明：汉代相和歌，是从歌、乐间作的歌唱形式到歌、乐并作的歌唱形式之间的过渡形式。

中国第一批歌、乐完全配合的歌曲，无疑是由清商三调曲代表的。相和歌之纳入清商三调，其实质性的变化，便在于歌唱离开了人声伴唱，经由器乐伴唱而产生了歌与乐的完全配合。这一点下面还要谈到。这里要指出的是：在汉代，这一变化并没有发生。汉人所使用的“清商”一词，同后来的清商三调仍有显著的区别：

> 《礼记·乐记》郑玄注：“清谓蕤宾至应钟也，浊谓黄钟至仲吕。”[⑤]
> 许慎：“商，秋声也。”[⑥]
> 贾谊《惜誓》：“二子拥瑟而调均兮，余因称乎清商。”[⑦]
> 蔡邕《释诲》：“宁子有清商之歌。”[⑧]

---

① 《楚辞补注》，页79。
② 《宋书》卷二一《乐志》，中华书局，1974年，页608。
③ 《晋书》卷二三《乐志》，中华书局，1974年，页716。
④ 《宋书》，页654。
⑤ 《礼记训纂》，页582。
⑥ 陶潜《辛丑岁七月赴假还江陵夜行涂口》“商歌非吾事”李善注引，《文选》卷二六，中华书局影印，1977年，页377上。
⑦ 《楚辞补注》，页229。
⑧ 《蔡中郎集》卷三，四部丛刊初编本，商务印书馆，页64。

张衡《西京赋》:“嚼清商而却转,增婵娟以此豸。”①

仲长统《乐志诗序》:“弹南风之雅操,发清商之妙曲。”②

《古诗》:“清商随风发,中曲正徘徊。”“欲展清商曲,念子不能归。”③

《古歌》:“主人前进酒,弹瑟为清商。”④

在这个时期,找不到把清商同平调、瑟调并举的例子,因此,“清商”未必是调式名称。相反,根据以上引文中“清商”与“婵娟”、“南风”相对应的例子看,它应当指的是一种音乐风格,或是一种特殊风格的乐曲。“称乎清商”,似把它用作风格评语;“清商之歌”,似把它用作乐曲曲名。王运熙老师在《乐府诗论丛·清乐考略》中说:“我以为清商一名,古人常泛指声调凄清的俗乐。”⑤根据上引郑玄注和许慎《说文》,这一解释是合理的。汉代人所说的“清商”,只是这一涵义的“清商”。

综上所述,在大曲产生之前,即在上古至后汉的漫长历史时期中,中国音乐一直在徒歌与相和歌曲的范围中发展;虽然产生了较高程度的乐舞配合形式和歌舞配合形式,但成熟的乐歌形式却未形成。从这一点可以知道:大曲得以成立的主要艺术条件,乃在于器乐歌曲的发展;大曲这一新事物的意义,不仅在于它创造了新的乐、歌、舞的组合结构,而且在于它采用了新的歌、乐配合形式。

二、《宋书·乐志》所载大曲的体制特点和创作特点

根据《宋书·乐志》和《乐府诗集》,十五大曲的体制可以表解如下:

《宋书·乐志》十五大曲体制一览

曲名	辞名	总解数	艳	曲	趋	乱	辞作者	原属曲种和演奏时代	附注
东门行	东门	4		4解,杂言			古辞	相和歌瑟调曲,晋乐所奏	王僧虔《技录》云:《东门行》歌古《东门》一篇,今不歌。
折杨柳行	西山	4		4解,每解五言6句			文帝曹丕辞	相和歌瑟调曲,魏晋乐所奏	《技录》云:《折杨柳行》歌文帝《西山》、古《默默》二篇,今不歌。

① 《文选》卷二,中华书局影印,1977年,页49下。

② 《后汉书》卷四九《仲长统传》,中华书局,1965年,页1644。

③ 《古诗十九首集释》卷二,页8;《文选》卷二九,中华书局影印,1977年,页413下。

④ 《艺文类聚》卷七四,上海古籍出版社,1965年,页1279。

⑤ 《乐府诗论丛》(增补本),上海古籍出版社,2006年,页198。

（续表）

曲名	辞名	总解数	艳	曲	趋	乱	辞作者	原属曲种和演奏时代	附注
艳歌罗敷行	罗敷	3	有艳无词	3解，每解五言15句至20句	有趋无词		古辞	相和歌瑟调曲，魏晋乐所奏	曲词又名《陌上桑》。
西门行	西门	6		6解，三解杂言，第五解七言2句，第四解、六解五言4句			古辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	《技录》云：《西门行》歌古《西门》一篇，今不传。《乐府正义》云：此古诗十九首之一也，稍变其辞以合节奏。
折杨柳行	默默	4		4解，三解五言4句，一解五言6句			古辞	相和歌瑟调曲，魏晋乐所奏	参见《折杨柳行·西山》。
煌煌京洛行	园桃	5		5解，两解四言4句，三解四言8句			文帝曹丕辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	《技录》云：《煌煌京洛行》歌文帝《园桃》一篇。
艳歌何尝行	白鹄	4	有艳无词	4解，两解杂言，两解五言4句	词1解，五言10句，不计入总解数		古辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	一题《飞鹄行》。《技录》云：《艳歌何尝行》歌文帝《何尝》、古《白鹄》二篇。《南史·戴颙传》云：颙合《何尝》《白鹄》二声以为一调，号为清旷。
步出夏门行	碣石	4	词1解，杂言7句，不计入总解数	4解，每解四言14句。分别题为《观沧海》《冬十月》《河朔寒》《神龟虽寿》			武帝曹操辞	相和歌瑟调曲，魏晋乐所奏	一题《陇西行》。《技录》云：《陇西行》歌武帝《碣石》、文帝《夏门》二篇。
艳歌何尝行	何尝	5	有艳无词	5解，4解杂言，不同体；1解四言4句	词1解，杂言10句，不计入总解数		古辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	参见《艳歌何尝行·白鹄》。

（续表）

曲名	辞名	总解数	艳	曲	趋	乱	辞作者	原属曲种和演奏时代	附注
野田黄雀行	置酒	4		4解，皆五言6句			东阿王曹植辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	《文选》卷二七载此词，题《箜篌引》，故《乐府诗集》云《空侯引》亦用此曲。《门有车马客行》亦歌此词。《技录》云：今不歌。
满歌行	为乐	4		4解，每解杂言9句	词1解，杂言14句，不计入总解数		古辞	楚调曲。《通志》列入相和歌，晋乐所奏	
步出夏门行	夏门	2	词1解，四言2句，不计入总解数	2解，每解四言12句、五言2句	词1解，四言18句，不计入总解数		原题“明帝辞”，实杂集多种作品	相和歌瑟调曲，魏晋乐所奏	一名《陇西行》。参见《步出夏门行·碣石》。
棹歌行	王者布大化	5		5解，每解五言4句	词1解，亦五言4句，不计入总解数		明帝曹睿辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	《技录》云：《棹歌行》歌明帝《王者布大化》一篇，或云左延年作，今不歌。
雁门太守行	洛阳令	8		8解，前五解杂言，后三解四言6句			古辞	相和歌瑟调曲，晋乐所奏	《技录》云：《雁门太守行》歌古洛阳令一篇。《后汉书》云：民“每食辄弦歌”而荐此辞。
白头吟行	白头吟（与棹歌同调）	5	一本有“紫罗咄咄奈何”六字，疑是艳词	5解，每解五言4句至8句			古辞	相和歌楚调曲，晋乐所奏	《技录》云：《白头吟行》歌古“皑如山上雪”篇。《乐府诗集》云：按王僧虔《技录》，《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调，而沈约云同调，未知孰是。

在丘琼荪先生的《汉大曲管窥》中，有类似的一表，今作了修改和补充。据《宋书·乐志》，补充著录了歌辞句式；据《乐府诗集·相和歌辞》各卷，补充著录了演奏的时代；为说明曲辞的演变，补充了附注；《白头吟行》各段的解数，亦按邱先生的意见订入表内。修改的一例是《步出夏门行·夏门》。邱先生原订此曲为艳词二解（116字）、曲词一解（8字）、趋词一解（72字），乃误读了《宋志》于“朝游”八字后的小注：“‘朝游’上此为艳”。邱先生的读法是：“‘朝游’上为艳”，删“此”字，故订成上述“虎头豹尾而蜂腰的结构”（邱先生语）。诚如邱先生所怀疑的，这种结构并不合理。事实上，那句小注并无衍字，仅“上”字脱一笔，应读作“‘朝游’止此为艳”。这样一来，各方面都能讲通：“朝游”8字乃艳词，“朝游”以上116字乃曲词，8字以下的72字为趋词。曲词仍是歌辞主体，同其他大曲辞的结构是一致的；“夏门”的正歌辞式，同《碣石》（亦用《步出夏门行》曲）的正歌辞式也是一致的。

特地将《宋志》的大曲资料表列出来，是为了了解大曲体制的特点，并对之进行考论。就这一表，我们至少可以得出如下认识：

（一）十五大曲，采诗合乐，虽然它的歌辞基本上产于汉魏，它的时代却应按其乐曲的演奏情况来确定。因此，它们应当称作“魏晋大曲”。到王僧虔作《大明三年宴乐技录》的时代，即刘宋中叶，其辞已多不可歌，因此不能视作“刘宋大曲”。

（二）魏晋大曲以艳、曲、趋、乱的组合为其结构特色。曲是主要的歌唱部分，歌辞解数依曲辞解数而定。艳、趋、乱主要是器乐曲部分，它们未必有辞，但却是可以歌辞的。“有艳无词”、“有趋无词”的情况大量存在，这说明当时的器乐曲已有长足的发展，可能产生了不同于“声曲折”的专门乐谱。这种乐谱是和词曲之谱并存的；正因为如此，才不需要用“词”来记录艳曲和趋曲。

（三）艳、曲、趋、乱四段，每段不止用一种曲调。例如曲辞，二解至八解不等，各解之间，歌辞句数与句式往往不同，其中七曲且使用了杂言辞。这说明：魏晋大曲的音乐组织已超越了传统的单纯重复形式。音乐的情节性和曲体多样性，不仅表现在艳、曲、趋、乱的结合当中，而且表现在每一段落的曲调组合当中。

（四）曲辞部分的音乐素材，主要来自相和歌；所用调式，主要是清商三调的瑟调。曲调均以“行”为名，说明它们经过了单纯器乐曲的阶段。——《史》《汉》二书的《司马相如传》中均有“为鼓一再行”句，司马贞索隐云：“案古乐府《长歌行》、《短歌行》，行者曲也。此言‘鼓一再行’，谓一两曲。”颜师古注云：“行，谓曲引也。古乐府《长歌行》、《短歌行》，此其义也。”[①]《文选·饮马长城窟行》篇题李善注引《音义》：“行，曲也。”[②]又《尔雅·释乐》“徒鼓瑟谓之步”郝懿行疏云：

---

① 《史记》卷一一七，中华书局点校本，页3001。《汉书》卷五七上，中华书局点校本，页2531。

② 《文选》卷二七，页389下。

徒者空也，但也，犹独也。“徒鼓瑟谓之步”者，步犹行也。《文选》乐府诗注引《歌录》有《齐瑟行》，行即步之意也。①

由此可知，作为音乐术语的“行”，得名于独奏，其涵义是器乐曲。

（五）魏晋大曲用采诗合乐的方式进行曲辞配合。拼凑和分割，是处理歌辞与乐曲关系的常用二法。例如：《西门行》的第四解、第六解分别采用《古诗十九首》“生年不满百”的前四句和后四句。《艳歌何尝行》“白鹄”辞又见于《玉台新咏》，题《双白鹄》，乃五言18句，在大曲中足成26句，并改其中的三言为四言（因此这篇歌辞显得文不相属）。又《步出夏门行》“夏门”一篇，题“明帝词”，而其实杂集了多种作品：除采摘魏武帝（曹操）《短歌行》“乌鹊南飞”四句外，又取文帝（曹丕）《丹霞蔽日行》全篇分两处插入歌辞，一处入曲词第二解，一处入趋词。——这些例子表明：大曲配辞中的拼凑和分割，是为满足曲调要求而进行的；大曲创作，重视音乐效果超过重视文学效果；当时的大曲曲调，有一定的稳定性（这一点从几种同名大曲的结构类似性上也可考见）；曲辞的拼凑，是在联合曲词与趋词为一体的时候进行的，是由乐工进行的。

（六）魏晋大曲是采摘民间歌曲而组成的。《宋书·乐志》卷一说：“凡乐章古词，今之存者，并汉世街陌谣讴。”又说：“凡此诸曲（按指吴歌杂曲），始皆徒歌，既而被之弦管。又有因弦管金石，造歌以被之，魏世三调歌词之类是也。”②魏晋大曲尤其反映了这种来自街陌谣讴的特点。根据《宋书·乐志》卷三统计，相和歌、清商三调曲、大曲这三者的歌辞来源分别是：

相和歌：古辞5篇，魏祖辞8篇；
清商三调：古辞2篇，魏祖辞18篇；
大曲：古辞4篇，魏祖辞6篇。

即使不计艳、趋、乱中的民歌，在大曲正歌部分，汉代民歌（“古辞”）的比重也是非常突出的。前面所述魏晋大曲辞式变化多样的特点，大曲创作主声不主文的特点，均有关于它的俗乐性格。王僧虔所说《棹歌行》“或云左延年作”③，此“或云”亦可判为事实。《宋书·乐志》和《三国志·杜夔传》都称左延年“妙善郑声”④，《晋书·乐

① 《尔雅》，清疏四种合刊本，上海古籍出版社，1989年，页184上。
② 《宋书》，页549。
③ 《乐府诗集》卷四〇，页592。
④ 《宋书·乐志》，页534。《三国志·杜夔传》，中华书局，1959年，页807。

志》亦云："黄初中，柴玉、左延年之徒复以新声被宠。"①魏晋大曲正具有这种"郑声"和"新声"的性质。

(七)魏晋大曲是中原民间歌曲与南方民间歌曲相结合的产物。十五曲正曲曲辞部分，大抵产自中原。如《西门行》的"西门"、《步出夏门行》的"夏门"，乃是洛阳十二门中的二门；②《雁门太守行》所咏为"洛阳令"；《艳歌罗敷行》中的罗敷是邯郸人；《野田黄雀行》"置酒"中有"京洛出名妪"句；《满歌行》古词说："莫秋冽风起，西蹈沧海"，乃描写北方景物；"折杨柳"是边地风俗，古辞有云："上马不捉鞭，反拗杨柳枝"；至于《煌煌京洛行》，其出于中原更是一目了然的。而艳、趋、乱则是吴楚歌曲的产物。"艳"来自楚歌，左思《吴都赋》云："荆艳楚舞"，李善注："艳，楚歌也"③。"趋"来自吴歌，崔豹《古今注》云："吴趋曲，吴人以歌其地也"④。"乱"早见于楚辞，代表"卒章之节"⑤。这一特点似说明：大曲是在曹魏清商署中产生的。清商乐工采集汉代流行于中原的相和歌入唱，配合他们所熟谂的艳歌、趋曲、乱声，为求统一，奏入瑟调，遂成就了大曲。在大曲辞中，艳、趋、乱部分常常有名而无辞，或有辞而不分解，或分解而不计入歌辞解数，其原因应当在于：艳、趋、乱的歌辞仅是用来提示声曲的。

总之，魏晋大曲是器乐、歌乐、舞乐的组合，是南北方民间音乐汇流的结晶，是采诗入乐的大型表演音乐。这些特点，在后世大曲中也得到充分的表现。

三、《宋书·乐志》所载大曲的形成

十五大曲，在《宋书·乐志》中并列于"相和""清商三调"之后；在王僧虔《技录》中并入"相和歌瑟调曲"之中；在《通志》中，则是同"相和歌辞""相和歌辞吟叹曲""相和歌辞四弦曲""相和歌辞平调曲""相和歌辞清调曲""相和歌辞瑟调曲"平列的一个类别。诸书分类不同，但都有一定道理。《宋志》的意思是，"大曲"是和"相和"、"清商三调"有区别的一个音乐品种；《技录》的意思是，大曲属于清商旧曲的瑟调曲；《通志》的意思是，在相和歌、相和歌同清商三调的结合之外，另有大曲。三部书的产生时代不同，故着眼点也不同。《技录》是音乐律制的分类，《宋志》是表演方

---

① 《晋书》卷二二《乐志》，中华书局，1974年，页679。

② 参见王运熙《乐府诗论丛》，古典文学出版社，1958年，页72；又见《洛阳伽蓝记序》，范祥雍校注本，上海古籍出版社，1958年，页4。《水经注·谷水》，陈桥驿校证本，中华书局，2007年，页393。

③ 《文选》卷五，页93下。

④ 《古今注》，丛书集成初编，中华书局，1985年，页10。

⑤ 语见元陈澔《礼记集说》卷七，上海古籍出版社影印，1987年，页215。有简体字点校本，凤凰出版社，2010年，页307。

式的分类,《通志》是历史文献的分类。但它们都意味着:先有相和歌,而后有相和歌同清商三调的结合,然后才在瑟调的律制中产生了大曲。魏晋大曲的形成,经历了这样一个过程。

相和歌是因为它的歌唱形式而得名的。在汉代以前,它就有以歌和歌与以器乐和歌两种方式。《大风歌》《垓下歌》是前一种"相和","弦歌""笙歌"是后一种"相和"。后一种"相和"的形式更为复杂,它不仅用于歌声之后,而且可以用来起调,可以间奏。独立地看器乐曲的这种作用,遂有"徒吹谓之和"①的解释。仅从这种唱奏方式的角度看,清商三调可以说是相和歌的发展。根据《古今乐录》所引王僧虔《技录》和张永《元嘉正声技录》②,清商三调的演奏次序如下:

第一段:笛乐演奏("弄"、"下声弄"、"高弄"、"游弄")。

第二段:琴、瑟、筝、琵琶等分别奏乐曲五至八遍("清调……未歌之前,有五部弦,又在弄后";"平调……未歌之前,有八部弦,四器俱作,在高下游弄之后";"瑟调……未歌之前,有七部弦,又在弄后")。

第三段:四种弦乐器伴奏歌唱四至六遍;每遍歌毕,以弦乐器奏送声曲(清调"歌弦四部",平调"歌弦六部",瑟调"歌弦四部";"凡三调歌弦,一部竟,辄作送歌弦")。

以上三段,第一、二段可以看作起调相和形式的发展,第三段可以看作间歌相和、送声相和形式的发展。但清商三调的歌法同相和歌有一个本质的差别,即这里有了"歌弦",亦即有了歌唱与器乐的完全配合。逯钦立先生在《相和歌曲调考》中谈到:凡是"相和歌",本身都不分解,都不叫做"行",清商三调则有"解"有"行";"相和歌"不分解,因其本身是一种清唱,清商三调歌辞所以有"解",乃因为其歌辞配上"弦",已经不是清唱。这就指出了清商三调歌与相和歌以及与前此所有歌唱的本质区别。正因为有这一区别,我们故也不同意逯先生的另一看法——"'清商三调'仍然属于'相和歌'"。王僧虔等人之所以有"相和歌清调曲"一类提法,乃因清商曲按晋室南迁前后分为两个阶段。就是说,"相和歌清商曲"这一提法,仅是在同"清商新声"相对立的意义上存在的。从音乐史的角度看,作为乐歌("歌弦")的"相和歌清商曲",同作为清唱的"相和歌"相比,其间差别更为重要、更为本质。

清商三调,代表三种调式,是关于乐律的名称。如《魏书·乐志》载陈仲孺奏议云:"瑟调以角为主,清调以商为主,平调以宫为主。"③而在此之前,"清""平""瑟"

① 《尔雅·释乐》,郝懿行义疏本,中国书店影印,1982年,页7。

② 载《乐府诗集》卷三〇,页440—453;卷三三,页484—500;卷三六,页526—541。

③ 《魏书·乐志》,中华书局,1974年,页2835。按:一说原文当作"瑟调以宫为主,清调以商为主,平调以角为主。"

均有过代表某一地域、某种风格的曲调的历史。如逯先生已经论证：平调来自东方的齐声，清调来自以“商”为主的秦音，瑟调来自南方的楚声。这同我们前面关于汉代“清商”涵义的看法是一致的。值得注意的是：东汉文献中的“清商”，已经常常同丝竹之乐相联系了。由于器乐曲所具的乐律特性，配合清商器乐的歌唱必然要受到乐律的影响或节制。在这种情况下，最初的清商三调歌便产生出来。王僧虔说：“今之清商，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀。”[①]《魏书》说：曹操“登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章”。[②]《宋书·乐志》说：“又有因弦管金石造歌以被之，魏世三调歌辞之类是也。”[③]这些记载说明了曹魏时代的新乐章同清商曲的关系。它们意味着：中国音乐史上第一次辞与器乐的完全配合，是在清商曲中实现的。这里最值得注意的是“因弦管金石造歌以被之”一句话：这种依乐作辞的方式，比“造新诗被之管弦”更进一步，代表了一种和相和歌唱截然不同的新的歌乐关系。编入清商三调的相和歌，有律制，用“歌弦”，因而显然不是本来意义上的相和歌了。

总之，从相和歌到清商三调歌，一方面意味着相和歌同清商三调已经逐步结合，即自由的相和歌唱，开始接受三调乐律的节制；另一方面意味着清商曲同相和歌已逐步分离，亦即清商曲开始摆脱相和形式的歌唱，而采用了被称之为“歌弦”的曲乐结合的歌唱。这样就造成了单纯器乐曲同器乐歌曲的分判，造成了器乐歌曲同器乐舞曲的分判。大曲的产生，遂有了基本的条件。

大曲的产生，其由可能性进到现实性，还有一个重要的历史因素，此即瑟调曲的盛行。

“清商三调”同“相和歌”的区别，在于它划分三调，并由清唱进到弦、歌弦、送歌弦的联合唱奏；大曲同“清商三调”的区别，则在于它以艳、曲、趋、乱的结合代替了弦、歌弦、送歌弦的结合。亦即：清商曲使相和歌的正歌部分（和声以外的部分）歌弦化，大曲使清商曲的全体都歌弦化。我们在前面一小节中提到：艳、趋、乱都是可以配辞歌唱的。这就是说：它们都具有歌弦的性质。艳、趋、乱这些来自吴楚之地的歌曲的歌弦化，正是在瑟调曲的名义下实现的。

上述判断，有这样几个根据：（一）瑟调来自楚声，“艳”和“乱”也来自楚声。逯先生已经论证：瑟是楚声的代表乐器，瑟调之命名即因此之故；瑟调和楚调所用的乐器一般无二，故云“侧调（即瑟调）生于楚调”[④]。此外，有些曲辞（如《白头吟》）既列入瑟调又列入楚调。《乐府诗集》卷四三并说：“《棹歌行》在瑟调，《白头吟》在楚

① 《宋书·乐志》引，页553。

② 《三国志·魏志·武帝纪》引，页54。

③ 《宋书·乐志》，页550。

④ 《乐府诗集》，页376。

调，而沈约云同调。”[①]瑟调同楚声之调如此息息相通，可见瑟调是代表楚声的。（二）相和歌的歌弦化，主要是依靠瑟调曲实现的。例如相和歌的《东门》，在瑟调曲中成为《东门行》；相和歌中的《罗敷》，在瑟调曲中成为《艳歌罗敷行》。据王僧虔《技录》，清商三调曲中平调有 7 曲，清调有 6 曲，而瑟调竟多达 38 曲。[②]（三）从魏晋到刘宋，艳歌、趋曲、乱辞，全都编在瑟调曲之中。如《艳歌何尝行》、《艳歌福钟行》、《艳歌双鸿行》、《墙上难用趋行》以及含有艳、趋、乱的全部大曲，都是瑟调曲。王僧虔《技录》把十五大曲归入瑟调曲，道理也在此。于是我们知道：瑟调曲不仅作为清商三调的一调，参与了相和歌的歌弦化；而且作为楚声的调式，实行了艳、趋、乱的歌弦化。这样就造成了多种曲调、多种风格的歌弦的并存，使代表中原音乐的相和歌同代表南方音乐的艳、趋、乱结合起来成为大曲，并最终导致大曲离开瑟调曲而独立。

有必要指出：每支大曲都是一个完整的艺术品，艳、曲、趋、乱在其中组成了有机的统一。“艳”和“乱”的风格区别，自古即已存在。《礼记・乐记》说：“始奏以文，复乱以武。”[③]——表明始奏的“艳”和终奏的“乱”有悠扬骀荡与“娱人乱只”的不同。“曲”是从“执节者歌”的形式中产生的，节奏比较稳定；“趋”则包含“趋数烦志”[④]这一涵义，特点是促速。因此，从几种相和歌的歌弦并列中产生不了大曲，从艳、曲、趋、乱的多样性统一中才产生了大曲。若以唐代的法曲型大曲作比，则“艳”相当于“序”，是一段悠扬的器乐合奏，间插歌唱；“曲”相当于“中序”或“排遍”，是沉着婉转的多段歌曲，节奏鲜明；“趋”相当于“入破”，节拍急促，宜于舞蹈；“乱”相当于“歇拍”和“杀衮”，众音毕会，繁声乱节。从这种结构的类似上，也可以看到魏晋大曲同后世大曲的源流关系。

四、《宋书・乐志》所载大曲产生和流行的时代

在前面，我们已经根据《乐府诗集》卷三七至卷四三的记载，把《宋志》所载十五大曲判为“魏晋大曲”，认为它们产生和流行在魏、晋两代。这是一种新的说法。过去主要有两说：丘琼荪先生主汉说，逯钦立先生主晋宋之说。

邱先生的理由有四条：（一）《宋志》把这些大曲紧接在汉“相和歌、清商三调诗”后面；（二）大曲曲辞多是“汉世街陌谣讴”；（三）大曲中的《白头吟》是汉代的作品；（四）所谓“古词”，亦是汉代的作品，曹氏之作，乐曲犹是汉代之旧。

---

① 《乐府诗集》，页 635。

② 见《乐府诗集》卷三〇、卷三三、卷三六。

③ 《礼记训纂》，页 588。

④ 《礼记・乐记》语，《礼记训纂》，页 591。

但这四条理由的说服力是不充分的。因为:(一)《宋志》将相和歌、清商三调歌诗、大曲这三者分列,已说明它们不是一物。(二)所谓"凡乐章古词,今之存者,并汉世街陌谣讴",仅是从歌辞角度而言的,大曲的结构,绝非"街陌谣讴"所能有。(三)《宋志》把《白头吟》称为"古词",自然表明此辞写作时代甚早,可能在汉;但此辞在大曲中增加了五分之二的字句,就不会是汉人所为。(四)十五大曲中标明"古词"有九曲,其余六曲曲辞,则标为武帝(曹操)、文帝(曹丕)、东阿王(曹植)、明帝(曹叡)的作品。无论"古词"也好,曹氏词也好,在大曲中都作了改动,这正说明"古词"是和曹氏之作同时改造为大曲辞的。前面我们说过:大曲曲辞的拼凑和分割,是在联合曲词与趋词为一体的时候进行的;清商曲的繁盛和歌弦性质的乐章的产生,都在曹魏时代。在汉代,这些条件均不具备,怎么会有大曲呢?

使大曲得以产生的历史条件,可以肯定是在曹魏时代成立的。其最重要的标志,是清商署的设立。王运熙师《乐府诗论丛》第3页、26页,均论证了这一历史事件。《资治通鉴》卷一三四胡三省注:"魏太祖起铜爵台于邺,自作乐府,被于管弦。后遂置清商令以掌之,属光禄勋。"[①]王僧虔所说的"今之清商,实由铜雀",即指此。清商署的设立,意味着相和歌和清商三调等俗乐从鼓吹署中独立出来,有了专门的掌管。故《宋书·乐志》说"魏氏三调歌辞",《文心雕龙·乐府》说:"至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平……虽三调之正声,实韶夏之郑曲也。"[②]这就是说:相和歌之纳入清商三调,瑟调曲之盛行,以及按三调曲宰割文辞,依乐造歌,这都是出现在曹魏时代的现象。按《三国志·魏志·武帝纪》说:"建安十五年冬作铜爵台。"[③]《晋书·乐志》说:"黄初中,柴玉、左延年之徒,复以新声被宠。"[④](逯先生认为这里的"新声"是指瑟调曲。)建安是东汉献帝的年号,黄初是魏国第一个年号,可见在曹氏执政之始,就有了新的音乐体制的建立。所以我们应当相信《乐府诗集》的记载:十五大曲,五曲为"魏晋乐所奏",十曲为"晋乐所奏"。就是说:大曲成立在魏,而行于西晋。

逯先生认为大曲成立在"晋宋之际"的理由,主要有三点:(一)王僧虔说:"荀录所载《罗敷》一篇,相和中歌之,今不歌。"故《罗敷》是在荀勖掌乐以后,才由艳歌改为正乐(瑟调曲)的。(二)在西晋左思的《吴都赋》中,有"荆艳楚舞"一语。可见在西晋时"艳"还是荆楚的一种曲引名,与清商三调无关。(三)《碣石》篇中的诗句"经过至我碣石,心惆怅我东海",乃是后来乐工依诗歌原意而作的"艳"头,并非魏武诗原有的句子。

---

① 《资治通鉴》卷一三四,中华书局,1956年,页4220。

② 范文澜《文心雕龙注》,人民文学出版社,1958年,页102。

③ 《三国志》,页807。

④ 《晋书》,页679。

逯先生所举的后两点，其实可以按另一种方法来解释：(一)作为楚歌的"艳"与作为三调歌曲的"艳"，两种用法本可以并存。颜延之《车驾京口》诗说："江南进荆艳，河激献赵讴"[①]；《乐府诗集》说："艳曲生于南朝"[②]。——这并不意味着自刘宋(颜延之为此时人)至赵宋(《乐府诗集》为此时书)，"艳"都不曾入清商三调，不曾是大曲曲头。(二)大曲曲辞的拼凑与分割，是常有的事，可以发生在晋，但不必只在晋，也可以发生在魏代。譬如前举《步出夏门行·夏门》，割裂魏武、魏文的辞句，而归于明帝的名下，便应当是明帝时乐工所为。曹魏本是"宰割辞调"的时代，是"因弦管金石造歌以被之"的时代，出现歌辞的增改，并不奇怪。这两点理由显然不足以证明大曲成立在晋宋以后。至于逯先生所举的第一点，我们作如下分析：

王僧虔所说的"荀录"，又称"荀氏录"，即荀勖所撰的"清商三调歌诗"或"乐府歌诗"。从《古今乐录》关于"荀录"的各种记载看，此书是以载录魏氏清商三调相和歌辞为职志的。平调曲"荀录"载 12 曲，清调曲"荀录"载 9 曲，瑟调曲"荀录"载 15 曲，除《罗敷》外均无同名大曲。在《宋书·乐志》中，荀录被称作"荀勖撰旧词施用者"，其内容为"清商三调歌诗"19 曲。此皆非大曲，除 2 曲用"古词"外，其余 17 曲皆用魏世三祖词。这说明："荀录"的内容，由它的旨趣决定，并不包括魏代清商署所掌的全部音乐作品——既不包括各种相和古辞，也不包括大曲与艳歌。这样一来，从荀录中，我们就未必能看到当时乐曲的全貌。

荀录未能反映的另一些音乐情况，其实倒可以从其他资料中见出。例如《古今乐录》论相和十五曲说："《陌上桑》歌瑟调古辞《艳歌罗敷行·日出东南隅》篇。"[③]这就意味着：已经成为三调艳歌的《罗敷》，仍可歌入相和歌(《陌上桑》即相和歌)。由《宋志》对《陌上桑》的作品著录可见：《陌上桑》同时还以魏文帝《弃故乡》、楚辞《今有人》、魏武帝《驾虹霓》为歌辞。这就表明：《罗敷》有大曲、相和两种并行的歌曲形式；"荀录"所载，乃是清商三调相和歌的《罗敷》；相和歌型的清商三调曲的流行，同大曲已经产生的事实并不冲突。这同唐大曲盛行以后，流传更广泛的却是摘遍曲子，是一个道理。而且，我们不仅可以根据"荀录"的内容，判断荀勖未造大曲，并可根据荀勖的音乐思想，判断十五大曲非他所作。晋武帝泰始五年(公元 269 年)，荀勖曾参与制作仪式乐歌。张华上表说：魏歌"文句长短不齐，未皆合古，盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声度曲，法用率非凡近所能改。"[④]而荀勖则以为"魏氏歌诗，或二言，或三言，或四言，或五言，与古诗不类"[⑤]，主张改易。

---

① 《文选》，页 414 上。

② 《乐府诗集》，页 884。

③ 《乐府诗集》卷二八引，页 410。

④ 《宋书》，页 539。

⑤ 《晋书》，页 685。

《宋书》卷一九《乐志》说:“故勖造晋歌,皆为四言,唯王公上寿酒一篇为三言五言。”又说:“此则华、勖所明异旨也。”①所谓“异旨”,即张华主声,荀勖尚雅。把《宋志》所载的“清商三调歌诗”同后面的大曲辞比较一下,两者间工拙雅俗的差别,也显而易见。由这一点可以明白:那种句式长短不齐,文意拼凑割裂,辞字朴拙浅易以就声的歌辞,在荀勖掌乐的时候,的确是不会采为大曲辞的。此外,魏代歌诗,曲调定型,张华的说法是:“虽诗章词异,兴废随时,至其韵逗曲折,皆系于旧。”既然大曲曲辞尚用古辞及曹氏之作,那么它的曲调,便必非西晋人所曾改易。

十五大曲更不可能产生于东晋以后。自永嘉之乱,王室南渡,汉来旧曲,其音分散,吴歌杂曲,并出江东,清商之曲,已盛行新声。至宋武平关中,方将相和三调带至南方。② 张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》均作于刘宋前半叶,其时所见清商旧曲,多已不歌。《南齐书》卷四六说:“自宋大明(公元 457—464年)以来,声伎所尚,多郑卫淫俗,雅乐正声,鲜有好者。惠基解音律,尤好魏三祖曲及相和歌。”③可见这时喜爱清商旧曲的,只有王僧虔、萧惠基等少数人。元嘉时候,戴颙将《何尝》《白鹄》二声合为琴曲,号称“清旷”④,正说明刘宋时清商旧曲已极不流行。逯先生把大曲“最完美的时候”推到“晋、宋、齐”,恐是有悖于音乐发展的事实的。

五、结　　语

大曲是器乐曲、歌曲、舞曲结合为一体的艺术作品,它体现了多种曲段、多种音乐风格的统一。中国最早的大曲,产生于曹魏时代,并在西晋演奏。《宋书·乐志》所载的十五支大曲,应当称作“魏晋大曲”。它是一种新的音乐品种的标志。

魏晋大曲得以成立的条件,第一,是相和歌进到清商曲,即缺少严格乐律规定的不完全配乐的歌唱,接受平、清、瑟诸调式的节制,成为完全配乐的“歌弦”。第二,是南北方俗乐的汇聚。它使单一风格的器乐曲和歌曲,发展为具有多种风格、多种功能的器乐和歌乐的结合,亦即艳、曲、趋、乱的结合。第三,是专门俗乐机构的设立,即清商署的设立。它使大曲的制作和演奏,有了人才条件、场所条件和其他物质条件。大曲产生于曹魏,便标志着中国第一批成熟的乐歌、依乐作辞的新型声辞关系,都产生或形成在这一时代。它代表了中国音乐史上的一个重要里程碑。它意味着,从曹魏时起,中国音乐走进了一个新的发展阶段。南北方音乐的密切交

① 《宋书》,页 539。

② 见《宋书·乐志》,《隋书·音乐志》。

③ 《南齐书》,中华书局,1972 年,页 811。

④ 见本文十五大曲表。

流、俗乐的兴盛、调式观念的稳固确立及其广泛应用，是这一时代的显著特征。

大约四百年后，中国出现了另一次大曲的繁盛。由数百年战乱造成的内地音乐和西域音乐的交融，由国家再次统一造成的北方音乐和南方音乐的汇聚，是这次大曲繁盛的背景。这就是唐大曲。它以乐、歌、舞的结合为其表演特点，它以散拍乐曲、缓拍乐曲、急拍乐曲的次第编组为其音乐特点，它以采摘声诗入乐为其配辞方式的特点。所有这些特点，恰好可以溯源至魏晋大曲。盛唐教坊中有一支《采桑》大曲，根据《乐府诗集》卷二八、卷四八、卷八〇的记述，它的源头也可通过清商西曲而溯至魏晋大曲的《艳歌罗敷行》。凡此种种，均说明魏晋大曲是唐大曲的一个重要渊源，说明魏晋大曲曾给予后世音乐以巨大的影响，也说明糅合不同的文化因素进行艺术创作，是汉民族的一种审美倾向。《宋书·乐志》对相和歌、清商三调曲、魏晋大曲的记载，因此具有极为重要的历史文献价值。

（原载《中国文化》第3期，三联书店，1990年12月）

关于《乐府诗集·琴曲歌辞》的几个问题

从1994年到2002年，我在扬州大学工作了九年，主要任务是指导扬州大学和上海师范大学的博士研究生。利用学校提供的条件，我和研究生们像古代书院的师生那样进行教学、切磋学问。在1998年以后的四五年时间里，我们以中国古代音乐文学研究为中心，主要做了两件事：一是编纂了一部五卷本的《历代乐志校释》，在对隋唐以来各代音乐志进行集校集释的基础上，完成了《两唐书乐志研究》《宋史乐志研究》《辽金元三史乐志研究》《清史稿乐志研究》等博士学位论文；二是着手进行了《乐府诗集笺校》，在对《乐府诗集》作全面整理的基础上，又产生了《秦汉乐府制度研究》《乐府史研究》《汉魏六朝乐府辞乐关系研究》《〈乐府诗集〉成书研究》《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》《唐人乐府研究》等博士学位论文。古人说，好学问要有"根柢"，要注意"即类求书，因书究学"。我们正是按这个"因书究学"的思路，或曰文献学和考据学并行的思路，来进行教学和研究的。这些工作的理论原则可以表述为三句话：（一）以文献考订为文本研究的前提；（二）在求得古本之真的基础上追求事实之真；（三）把对事物内容的理解同对其形式和存在形态的理解结合起来。实践证明，这些原则对于当前学术有重要的意义。

为了使乐府研究的工作做得更扎实、更深入，2000年，我们拿出两个学期的时间，对《乐府诗集》作了逐卷阅读和讨论。这门课程就叫做"《乐府诗集》导读"。除"郭茂倩及其《乐府诗集》""《文心雕龙·乐府篇》讲疏"这两堂课以外，我们一般采用概述和导读相结合的方式，即由一位研究生概述《乐府诗集》某一部类的情况，再由我从中提出一些问题来加以讨论。这样做，既在形式上重视了基础训练，又在内容上重视了学术含量；因此，一方面加深了对原著的理解，另一方面也加深了对学术问题的理解。今值首都师范大学中国诗歌研究中心举行"中国文学与音乐关系研究学术研讨会"的机会，我愿意把这次教学的有益经验介绍给大家，以促进《乐府诗集》研究，并借此向各位同好求教。下面，我打算以"《乐府诗集》导读"的一个局

部——《琴曲歌辞》四卷的导读——为例来作介绍。这一堂导读课是在 2000 年 7 月 2 日进行的，由喻意志①负责概说，由我负责讨论。我讨论了以下六项内容。

一、琴曲的类别

《琴曲歌辞》卷一小序②介绍了七弦琴的文化特点、它的发展历史、它和天理之间的关系，还介绍了琴曲的类别："其曲有畅、有操、有引、有弄。"③这里的"畅""操""引""弄"等类别名是怎样得来的呢？《乐府诗集》引《琴论》说："和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。引者，进德修业，申达之名也。弄者，情性和畅，宽泰之名也。"④这种说法是似是而非的。如果我们逐一分析一下琴的"操"曲，就可以知道，它们并不都是"忧愁而作"的作品。

《琴论》之所以会曲解关于琴曲类别的术语，原因在于它的道德主义倾向。这是古代琴曲理论的一个特色倾向，与七弦琴作为雅乐器的身份相关。《汉书·艺文志》六艺略乐类专录雅乐文献，其中所列《雅琴赵氏》七篇（汉宣帝时人赵定作）、《雅琴师氏》八篇（师旷后人师忠作）、《雅琴龙氏》九十九篇（汉宣帝时人龙德作）等作品，便证明了琴曲的这种身份。而事实上，事物的最初分类总是针对其形式的，琴曲的分类同样如此。所以，我在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》⑤第六章《琴歌》的小结部分（第 301 页），从音乐形式的角度对琴曲作了分类。但由于缺少足够的资料，《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》关于"吟""引""操""弄"等琴曲术语的论述，还比较粗糙。它对琴曲作的是这样一个两级分类：首先按其结构和规模分为"大曲"和"杂弄"两类，其次在"杂弄"之下分出"操弄""曲引"两类。后两类的对比早见于汉代马融的《长笛赋》，云："聆曲引者，观法于节奏，察变于句投，以知礼制之不可逾越焉；听操弄者，遥思于古昔，虞志于怛惕，以知长戚之不能闲居焉。"⑥这里暗示了两者的一个分别，即作为节奏较为明晰的配歌之曲和作为形象较为间接的器乐之曲的分别。此后，许多琴曲理论家也谈到了这两类琴曲的划分，例如《事林广记》续集卷四引唐琴师陈拙《琴说》云："弹操弄者，舒张缓急，要成段节……弹调引者，贵乎详缓，句读取予中有意思。"⑦这些材料进一步肯定了这两种琴曲的分别。可以推

---

① 上海师范大学博士研究生，现在在湖南师范大学音乐学院任教。

② 《乐府诗集》，中华书局点校本，1979 年，页 821。

③ 《乐府诗集》卷五七引梁元帝《纂要》，页 822。

④ 《乐府诗集》卷五七，页 822。

⑤ 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，署王昆吾著，中华书局，1996 年。

⑥ 载《文选》卷一八，中华书局影印，1987 年，页 252 下。

⑦ 元至顺间建安椿庄书院刻本，中华书局影印，1963 年，第 5 册，页 88。

测：所谓“操弄”，就是指讲究指法段节的繁奏之曲；而所谓“曲引”，则是指讲究节奏句拍的曼声之曲。这是我当时得出的结论。[①]

现在，在仔细分析了《乐府诗集》许许多多的例证之后，我发现，对琴曲作这样简单的分类，还是有问题的。比如，我们可以注意一下《乐府诗集》关于“操”“引”等术语的用例。下面，我打算根据这些术语在使用时的一些表现，来谈谈关于这一问题的新看法。

首先，《乐府诗集》是把“操”和“引”分开来看待的，这有很多例证。其中一个重要表现是：在一个曲调名之外有关于这一曲调的“引”曲，比如《乌夜啼》之外有《乌夜啼引》。《乌夜啼》是清商曲辞的西曲歌，在《乐府诗集》卷四七，载有南朝宋彭城王义康所作的八首曲辞。[②] 据《教坊记》和《旧唐书·音乐志》，这一曲调同刘义康有关；而在刘义康所作辞中，有许多具民歌风格的辞句，使用了方言。《乌夜啼引》则见于《乐府诗集》卷六〇，据题解，它是何晏之女所造的曲调，现在保留的唐代张籍的歌辞，也具有民间风格。[③] 根据这两支曲调的存在，我们可以想象：《乌夜啼引》是《乌夜啼操》这支西曲歌的引曲。除此之外，在《乐府诗集》卷六〇我们还看到了《秋风》和《秋风引》的对比、《明月歌》和《明月引》的对比、《绿竹》和《绿竹引》的对比。[④]《明月歌》《明月引》今存唐人所作之辞，《明月歌》是“七七七三三七”体，《明月引》是骚体，显而易见，“歌”和“引”在音乐风格上是有区别的。

同一曲调两种名称之间到底是什么关系？现在还没有足够的材料来帮助我们作判断。可以提出的猜测是：“引”是那首歌的“引曲”。在大体相同的曲名下，两首长短不同的歌辞之间的分别，可以解释为同一首歌在风格上的变化——可能就是旋律相近的作品在节奏风格上的变化。正是这种变化使人们要用两个曲名将其加以区分。因此可以说，一支曲调，有“引”曲和无“引”曲，其间是有区别的；“操”和“引”在音乐风格上毕竟表现了不同。这是一个方面的例证。

其次，“操”和“引”又是合流的。在《乐府诗集》中出现了“操”“引”的混同。比如《思归引》解题“一曰《离拘操》”[⑤]，可见同一支曲调既可称“引”，又可称“操”。当然，有人认为《思归引》和《离拘操》是两支曲调。如谢希逸《琴论》说：“箕子作《离拘操》。”[⑥]但我们仍然不能排除二者指称同一曲调的可能。又如《乐府诗集》有《列女操》，解题说：“《琴集》曰：‘楚樊姬作《列女引》。’”[⑦]从解题的安排上看，郭茂倩认为

① 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，页 302。

② 《乐府诗集》，页 690。

③ 《乐府诗集》，页 872。

④ 《乐府诗集》，页 876，877—878。

⑤ 《乐府诗集》卷五八，页 838。

⑥ 《乐府诗集》卷五八引，页 838。

⑦ 《乐府诗集》卷五八引，页 844。

《列女操》《列女引》是有联系的。另外一个例子见于《乌夜啼引》。《乐府诗集》解题引李勉《琴说》说:“遂撰此操。”①这表明“操”可以用来称呼《乌夜啼引》。在这里,虽然李勉并没有把“操”和“引”混同起来看待,但多少表明了古人对“操”和“引”有不作明确分判的习惯。总而言之,“操”和“引”有区别,但这种区别并不被强调。如此来看,把琴曲分为“操弄”类、“曲引”类,这种做法只是在相对的意义上才能成立。

到底应当如何看待“操弄”和“曲引”的对立?我们可以参看《通志》来作判断。《通志》卷四九《乐略》记录了“琴操五十七曲”,包括“九引、十二操、三十六杂曲”。“十二操”除《水仙操》外,其余十一操均见于《乐府诗集·琴曲歌辞》卷一、卷二(《怀陵操》未录辞)。“九引”中有《箜篌引》《伯妃引》《琴引》等三引未载见于《乐府诗集》,《霹雳引》载在《乐府诗集·琴曲歌辞》卷一,《思归引》《贞女引》《走马引》《烈女引》《龙丘引》皆载见于卷二。“三十六杂曲”见于《乐府诗集·琴曲歌辞》的仅八曲:《白雪歌》一曲载于卷一,《双燕离》《幽兰》等二曲载于卷二,《明君》《蔡氏五弄》《胡笳》等三曲载于卷三,《乌夜啼》《风入松》等二曲载于卷四。这一情况反映“操”的产生时代较早,因为以“操”为名的琴曲都见于《乐府诗集·琴曲歌辞》的卷一和卷二,而下面我们将要谈到,《乐府诗集·琴曲歌辞》是按年代顺序编辑的。由此可见,早期的曲调,或者说通常被认为是早期的曲调,常以“操”为曲名;“引”曲相对而言产生较晚;而最晚流行的则是“杂曲”类的曲调。

不过我们要注意这样一个情况:到后来,有越来越多的曲调没有配上歌辞,所以未被收入《乐府诗集》。这说明,与我们所推测的“操弄”“曲引”的对立相反,较多“操弄”类的曲调配上了歌辞,而“曲引”类的曲调则大多没有配上歌辞,被称为“杂曲”的曲调则更少配歌辞了。这一情况和前面据理论家的论述所作的“操弄”“曲引”的分类是相矛盾的。怎样弥合这一矛盾呢?在我看来,办法是把“操”“引”看作对不同时代的曲调的命名。或者说,古人在对琴曲进行命名时有时代的考虑:产生较早的曲调以“操”为名,产生较晚的曲调用“引”或其他术语为名,到琴家所说的“近古”时代则用“曲”为名,并将它们归入“三十六杂曲”。

2000年6月10日,成公亮先生来我们这里讲课,说到早期琴曲“声多韵少”。如果说“声”指的是注重右手(弹拨),“韵”指的是注重左手(吟猱绰注),那么,“操”和“引”的分别也可以理解为多用弹拨、多用吟猱绰注的分别。也就是说,“操”“引”在琴曲名中的保留,以及“操”“引”“曲”这三类名称在《乐府诗集·琴曲歌辞》四卷中的保留,反映的是琴曲技术发展的历史。这一看法,和我在写作《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》时的看法是不同的。

总之,现在可以得出这样的结论:一般说来,“操弄”是指讲究指法段节的繁奏

---

① 《乐府诗集》卷六〇引,页872。

之曲，"曲引"是指讲究节奏句拍的曼声之曲。但二者的关系，从更本质的意义上看，是"声"（右手弹拨）和"韵"（左手吟猱）的关系。在中国七弦琴艺术史上，有过一个更重视"声"的时代，又有过一个更重视"韵"的时代。这两种倾向之间的递承转变，反映了音乐发展、琴曲演奏技术发展的历史过程。换言之，通过"操"和"引"的命名，我们可以窥见琴曲审美风尚的历史演变。

二、琴歌的类别

《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》提出过关于琴歌分类的意见。① 它认为，按照琴曲配辞的不同方式，可以把琴歌分成四种类型：第一类是相和形式的琴歌，以琴曲为主体，用间奏的方式与徒歌（即兴歌唱）结合，其代表作有《胡笳十八拍》；第二类是相和形式的琴歌曲，同样用相和的方式歌唱，但以歌唱为主体，用俗乐歌曲与琴曲间奏相结合，也就是说，歌曲部分有固定曲体，其代表作有《宛转歌》；第三类是因诗成调的琴歌曲，用琴乐歌曲为声诗作伴奏，其代表作有韩愈的《十操》；第四类是乐歌性质（或曰著辞性质）的琴歌曲，按曲子的方式为琴歌配乐，也就是用古琴伴奏琴乐歌曲，这在唐代有比较多的作品。这是站在唐代的立场上来看琴歌的分类的。如果站在更为长远的琴歌发展史的角度来看，那么，值得强调的是相和性质的琴歌与著辞形式的琴歌的对比。《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》对这几种琴歌类别作了较为细致的论证。②

下面，我们来讨论一下《乐府诗集·琴曲歌辞》四卷对几种琴歌类型的反映。先看《白雪歌》③——它明显是歌曲。据谢希逸《琴论》记载，在刘涓子时代，它被称作"曲"。《琴集》进一步说它是师旷所作的"商调曲"。这说明它已配入乐器，是器乐曲（如果是徒歌，那么就不会有宫调的名称）。《旧唐书》卷二九《音乐志》说："《白雪》，周曲也。"张华《博物志》所说更早："《白雪》是大帝使素女鼓五十弦瑟曲名。"④而《通志》卷四九则把它记载为"清商七曲"之一。总之，在不同的历史阶段，它都是作为歌曲存在的。《旧唐书》卷二八还说它是高宗作的乐府"正曲"，云："又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声……辄取侍臣等奉和雪诗以为送声，各十六节。"⑤这一例证表明：有些琴歌采用了现成的歌曲。按《乐府诗集》的看法，《白雪》的来源

① 《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，页 300。

② 详参《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，页 262—275。

③ 《乐府诗集》，页 823。

④ 《旧唐书》卷二九，中华书局，1975 年，页 1063，《旧唐书》卷二八《音乐志》引《博物志》，页 1047。

⑤ 《旧唐书》卷二八，页 1047。

是“清商歌曲”。这是琴歌曲的一种类型。

但我们看到了更多的其他类型。除歌曲外，第二种类型是“谣歌”。琴曲歌辞中有许多篇章，在本质上就是谣歌。比如《渡易水》《力拔山操》《大风起》[①]。从其来源看，这些琴歌使用即兴歌唱的相和方式。还有一种类型是骚体歌，用“吟叹之体”。例如《神人畅》《思亲操》《南风歌》[②]《襄陵操》[③]《箕子操》《拘幽操》[④]，在这些作品中有“兮”、“呜呼”等许多感叹词。又比如《文王操》《克商操》[⑤]《神凤操》《履霜操》[⑥]，都是骚体歌。值得注意的是：这些作品基本出现在《乐府诗集·琴曲歌辞》前二卷，而且主要出现在第一卷。

以上两类例证可以证明《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》的判断：琴歌主要有相和歌和著辞两种类型，其中最重要的是相和歌。从琴歌的句式、本事当中，可以看到很多相和而歌的迹象。除此之外，还有一些例证可以证明琴歌与相和歌唱的密切关系。（一）在蔡邕《琴操》中收录了一首名为《信栗退歌》的琴曲，这一曲同时也见于《乐府诗集》卷四一相和歌辞。（二）《琴操》补遗收录了孔子《获麟歌》、《伍子胥歌》等作品，它们原来的性质是谣歌。（三）《通志》“九引”中有《箜篌引》，又名《公无渡河》，它收载在《乐府诗集·相和歌辞》中，是“相和六引”中的一曲。[⑦]（四）《通志》“三十六杂曲”中有《楚妃叹》，在《乐府诗集》中编入相和歌辞“吟叹四曲”。[⑧] 前两个例证反映了相和歌、谣歌和琴歌的关联。——《琴操》原是收录琴曲和琴歌的，为什么在收载琴歌的同时要收录相和歌和谣歌呢？这是因为相和歌、谣歌可以用为琴歌。后两个例证则说明，在更多的情况下，我们看到的还是相和歌与琴歌的关联。

以上所举四类例证，有三类表明了相和歌与琴曲的关联，有一类表明了谣歌同琴歌的关联。我将来会谈到，相和歌经过了两个发展阶段：一是“以歌和歌”的阶段，二是“以器乐和歌”的阶段。琴歌与相和歌也有两种关联：一是由“以歌和歌”的相和歌转变而为琴歌，二是由“以器乐和歌”的相和歌转变而成琴歌。我们说到琴曲歌辞的四种类型，其中有两种类型与相和歌的两个阶段相对应。这就是：相和形式的琴歌对应的是谣歌，属以歌和歌；相和形式的琴歌曲对应的是相和歌曲，属配有器乐的相和歌。

---

① 《乐府诗集》卷五八，页849—850。
② 《乐府诗集》卷五七，页824。
③ 《乐府诗集》卷五七，页828。
④ 《乐府诗集》卷五七，页829。
⑤ 《乐府诗集》卷五七，页830。
⑥ 《乐府诗集》卷五七，页832，833。
⑦ 《乐府诗集》卷二六，页377。
⑧ 《乐府诗集》卷二九，页424。

请大家注意一下《昭君怨》，它比较明显地表明了相和歌和琴歌的关联。它不仅收录在《乐府诗集·琴曲歌辞》里(有王嫱等6人所作的7首作品)，而且收录在相和歌辞里("吟叹曲"部分收录了35人44首作品)。关于《昭君怨》作品的另一个较完整的结集，是《文苑英华》乐府类，其中收有26人的36篇作品。若把《乐府诗集》与《文苑英华》作一比较，那么可以发现，凡《乐府诗集·琴曲歌辞》中未收的《昭君怨》作品，都被《乐府诗集·相和歌辞》收录了，而且见于后者的数量更多。这就意味着，《昭君怨》从本质上说是相和歌辞，它是在后来被采入琴曲进行歌唱的。由此可知，宋人关于琴曲是否配歌的争论是有道理的。也就是说，琴曲配歌有某种偶然性，尽管《乐府诗集》编辑了四卷琴曲歌辞，但有相当数量的琴曲歌辞是临时采入《乐府诗集》的。若换一个人来编《乐府诗集》，则他可能把所有的《昭君怨》歌辞全部归入相和歌辞——因为它们同时也具有相和歌辞的属性。

由于用相和的形式歌唱，所以琴歌也可理解为一种特殊的相和歌——只不过是用琴作为伴和手段的一种相和歌。出于作品分类的需要，《乐府诗集》把用琴来伴和的相和歌都放入琴曲歌辞之中了。所以，我们在看《琴曲歌辞》时要有这样一种观念：这些作品一方面是琴曲歌辞，另一方面是相和歌辞。它具有这样两重本质。这种作品的两重性也是对琴歌"以相和为主"的说法的证明。

建立了理论上的认识之后，我们在读作品的时候可以更深刻地理解作品。这就是我之所以要在这里重新讨论琴歌类别问题的目的。

三、关于琴歌的托名问题

我们曾经讲到琴曲的两种托名情况：或将作品的时代托于作品故事人物的时代，或将歌辞创作的时代托于琴曲创作的时代。关于这一点，《通志》作了很好的表述："琴之始也，有声无辞，但善音之人，欲写其幽怀隐思而无所凭依，故取古之人悲忧不遇之事，而以命操。或有其人而无其事，或有其事又非其人，或得古人之影响又从而滋蔓之。君子之所取者，但取其声而已，取其声之义而非取其事之义。君子之于世多不遇，小人之于世多得志，故君子之于琴瑟，取其声而写所寓焉，岂尚于事辞哉！若以事辞为尚，则自有六经圣人所说之言，而何取于工伎所志之事哉！琴工之为是说者，亦不敢凿空以厚诬于人，但借古人姓名而引其所寓耳，何独琴哉！"①

这段话说明了以下五个事实：

(一) 琴歌不是七弦琴艺术的主流传统。其主流传统是用独奏方式抒发自己的情感，而不是用伴奏方式说唱故事。琴歌往往把琴曲故事化，赋予音乐以明确的

① 《通志》卷四九《乐略》，万有文库十通本，中华书局重印，1987年，页631。

涵义，其实这并不符合琴曲演奏的通常习惯。

（二）理解琴曲时要注意把通常意义上的“本事”与琴曲的“本事”区别开来。琴曲的“本事”不同于一般文学作品的本事，它并非史实，而是创作题材。

（三）假托是古代的一种创作方法，它包括三种情况：一是真事配假人（“有其事非其人”），二是真人配假事（“有其人而无其事”），三是踵其事而增其华（“得古人之影响又从而滋蔓之”）。这三种假托在琴曲中习见，已经成了正常现象。不理解这种创作方法，才会有“伪托”之说。在琴曲研究中辨伪，反映我们并不理解古人的琴曲创作传统。

（四）古琴艺术也有真、善、美的问题，只是其标准不同于其他艺术。“真”指其历史可信度，它表现为音乐对某种真实场景的营造或提示，而不是表现为本事记载与历史事实的吻合。也就是说，我们应该通过音乐风格来理解琴曲的时代性和历史价值，而不是根据其故事去理解。

（五）琴曲中之所以常常出现托名的情况，是因为琴师需要借别人的酒尊浇自己的块垒。此即所谓：“琴工之为是说者，亦不敢凿空以厚诬于人，但借古人姓名而引其所寓耳，何独琴哉！”①也就是说，这是一种正常的创作方法。

事实上，琴曲的“托名”，在很大程度上是与其表演特征相关联的。古琴艺术主要是一种自娱的艺术，其次才用于娱人，所以它对故事的描写是含糊的，用隐喻方式。《通志》卷四九于杂曲《广陵散》题下注云：“嵇康死后，此曲遂绝，往往后人本旧名而别出新声也。”②这里说到了一种常见的情况：一支曲调失传了，古人根据它的曲调名创造了新音乐，而这种新音乐与旧曲调的音乐是无关联的。这说明，即使对于曲调名，古人也有“伪托”的习惯。因此，对《乐府诗集·琴曲歌辞》四卷中的作品做分辨时代的工作，是很繁重的。现在已经有不少人在做这一工作，比如逯钦立先生在《先秦汉魏晋南北朝诗》中就考证了不少琴歌的年代。但是，我们有必要就一些更普遍的问题进行讨论，以明白这项工作的复杂性。我把《通志》这段话提出来，就是想说这是一个特殊的艺术史学的问题，它与通常的考据（依据多个文本事实来说明真假）不一样。从理论上来说，这些琴歌的作者都是虚假的，但这是正常的。我们要做的事情不是从真中求假，而是在假中求真。《胡笳十八拍》可以说是为琴歌的考证提供了一个例证。关于这一点，请参看《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉的作者与时代》一文③。

---

① 《通志》，页631上。

② 《通志》，页631中。

③ 载王小盾《起源与传承：中国古代文学与文化论集》，凤凰出版社，2010年。

四、长句式的句逗

在我的论文集《中国早期艺术与宗教》①当中，有一篇《中国韵文的传播方式及其体制变迁》。它联系乐府文学的发展，讨论了七言诗的起源。它说到汉魏时代的七言诗有三种基本形式：一是押腰脚韵的七言，二是逐句押韵的七言，三是隔句用韵的七言。第一式通常是七字成篇的谣谚。它代表了一种视七言为杂言（四言加三言）的观念。第二式通常以两句成章。它同以四句成章的三、四、五言诗正好形成对比，说明六、七言的一句在节奏上相当于三、四、五言的两句。第三式则先行出现于以六言为主体的乐府杂言诗中，后来成为七言诗的正规格式。关于七言诗的起源，过去是以有主名的最早作品为标准的，所以有始于汉武帝柏梁台联句诗、张衡《四愁诗》、张衡《思玄赋》所系诗或曹丕《燕歌行》一类说法。但王运熙先生提出了另一种见解：七言诗体的形成应该理解为逐句押韵的七言向隔句押韵的七言诗的过渡，也就是说，应该理解为隔句押韵的七言诗的形成。②

因此，作为一种稳定的韵文体制，七言诗的形成过程可以理解为以下两种句式的对立状态的消亡过程：一种句式是六言、七言，另一种是三言、四言、五言。这两种句式的相互对立表现在：六言、七言的句式在节奏上相当于三言、四言的两句。当这一对立状态消亡之后，七言诗体就形成了。也就是说，当三言、四言、五言、六言、七言都被人们接受为一句之后，七言诗就形成了。

以上说的是关于七言诗之形成的一个理论认识，对这一理论可以再作一些具体解释：汉魏六朝时逐句押韵的七言诗作品很多，反映了两种句式的对立。即使在隔句押韵的七言诗体产生之后，人们依然保留了这一习惯。七言诗的产生过程是这一对立逐步消除的过程。比如在七言诗产生之后，仍然用逐句押韵方式的作品有谢灵运《燕歌行》、汤惠休《白纻歌》《秋思引》、鲍照《白纻舞歌词》四首等。③ 我们应该从体裁过渡的角度看七言诗的形成。这样一看，就知道它并不是一个孤立的现象。因为这种七言、六言同三言、四言、五言在节奏上的对立同样见于中古的藏语诗歌。敦煌写本古藏文文献记载了一种六字（六音节）诗，其特点是每三字一停顿，凡第三字均为衬字“呢”，形成一个四音步的节奏；又记载了二十余首格言诗，都是七字（七音节）诗，四音步，“二二二一”结构。可见六言和七言的相似是音步的相

---

① 署王昆吾著，上海东方出版中心，1998年。

② 《七言诗形式的发展和完成》，载《乐府诗论丛》，古典文学出版社，1958年。

③ 此外有鲍照《鸣雁行》，齐王融《奉和纤纤诗》《齐凤皇衔书伎辞》，梁武帝《白纻辞》、沈约《上巳华光殿诗》《芳林篇》、吴均《白纻辞》九首、萧纲《乌栖曲》《采菊篇》、萧绎《乌栖曲》等。

似，就是说在藏文诗歌中也有六言、七言作为对立的一面，三言、四言、五言作为对立的另一面的现象。而且，藏文诗歌也是在相当于南北朝至唐代的时候，把这一对立消除的。这和汉语诗歌消除上述对立的年代相近、原因也相近(它们都与西方传来的佛教文学有一定关联)。我曾经想作一项比较研究，即把中古时代的藏语诗律、梵文诗律、汉文诗律进行对比，来解决这一问题。

今天要讲的长句式的句逗问题就是从这里引出来的。关于两种句式的对立，北京大学的林庚先生称之为“半逗律”。后来他的学生——北京大学葛晓音教授将这一理论予以发挥，与日本东京大学教授户仓英美合作写成了《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文[①]。我不太赞成这篇论文的观点，以至写了一篇长文来作商榷。但我对“半逗律”的合理性以及它的历史意义、应用范围作过这样一个评判：“它所介绍的‘半逗律’，亦可在汉语传统中找到渊源。例如自荀子《成相篇》起，‘三三七’便是民间歌谣的常见格式，说明在七言中部有一个隐藏的‘半逗’。而骚体诗句中的‘兮’字，则明显意味着语气上的停顿。《后汉书》载有许多七言谣谚，如所谓‘道德彬彬冯仲文’、‘天下中庸有胡公’、‘关西夫子杨伯起’，以腰韵的形式证实了半逗的存在。《宋书·乐志》所载魏鼓吹曲《旧邦》，流传下来的格式是四三四三式(如‘旧邦萧条，心伤悲；孤魂翩翩，当何依’)，说明当时人的习惯是把七言句断为两句。这种半逗律，自然会在唐代歌唱中有所表现。”[②]这里再次提到了六、七言诗被人们看作两句诗的历史现象。尽管经过一段时间以后，人们逐渐把这样的两句诗看成一句诗了，六言、七言同三言、四言、五言在节奏上的对立也消除了，但我们不能忘记这种历史现象。

为此，我们要用一种历史的眼光来阅读《乐府诗集》。这样一来，可以注意到以下三种情况及其内在联系：

(一) 骚体。根据《乐府诗集·琴曲歌辞》前二卷，我们发现，早期的琴歌多为骚体，比如《神人畅》《思亲操》。[③] 这些作品中的“兮”字不一定位于四言与三言的相间之处，也往往位于四言与二言、二言与三言或四言与五言的相间之处。现在我们知道，它们和这样一种情况是有关的：三言、四言、五言是一个语句，而六言、七言则是两个语句。

(二) 四言句。在《乐府诗集·琴曲歌辞》中，四言句是一种常见句式。比如《拘幽操》，虽然“兮”字在八言的末尾，但这里的八言应视为两句，即不能点为下式：

殷道溷溷浸浊烦兮，朱紫相合不别分兮。迷乱声色信谗言兮，炎炎之虐使

① 载《中国社会科学》1999年第1期。

② 《唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题》，载《中国社会科学》2000年第5期。

③ 《乐府诗集》卷五七，页824。

我愆兮。幽闭牢穽由其言兮，遘我四人忧动勤兮。①

为什么说不能这样标点呢？因为据《太平御览》卷五七一引《古今乐录》，在以上文字后面还有这样六句歌辞：

得此珍玩，且解大患兮。仓遑迄命，遗后昆兮。作此象变，兆在昌兮。钦承祖命，天不丧兮。遂临下土，在圣明兮。讨暴除乱，诛逆王兮。②

这说明，这篇作品的结构就是四字一句。看看《采薇操》《士失志操》《八公操》《琴歌》③等四言体琴歌，这一点是很容易理解的。

（三）句句韵。《乐府诗集·琴曲歌辞》中有很多句句韵作品，例如《伤殷操》："麦秀渐渐兮禾黍油油，彼狡童兮不我好仇"，《神凤操》"凤皇翔兮于紫庭，予何德兮以感灵。赖先人兮恩泽臻，于胥乐兮民以宁"④。如上所说，这种情况源于以二言、三言、四言为句的习惯，每韵包含了两个语句。由于"兮"字已经表明了句逗，故我们不必再在"兮"字之后加标点；但按照我的理解，这里确实是有一个停顿存在的。同样，对《履霜操》《雉朝飞操》《力拔山操》《渡易水》《大风起》《琴歌》⑤等，都应这样去理解。这样才能真实地感受到古人吟咏的抑扬顿挫。当然，对那些未必使用了"兮"字表停顿的作品，例如吴迈远《楚朝曲》、《司马相如琴歌》⑥，就更应该作如此理解了。

为便于准确把握古诗的音节，我们还有必要讨论一个年代学问题——这两种七言诗体是在何时转换的？哪些七言句应当看作一句？哪些应当看作两句？《中国早期艺术与宗教》说到了这个转换的年代。此书第177页注73说："在第三式七言诗体产生后，仍然用逐句押韵的方式的作品有宋谢灵运《燕歌行》、汤惠休《白纻歌》、《秋思引》、鲍照《白纻舞歌词》四首……"注78说："《燕歌行》见《乐府诗集》卷三二，宋以前辞均为逐句押韵七言体，梁以后为隔句押韵七言体；《上留田行》见《乐府诗集》卷三八，晋辞为隔句押韵六言体，梁辞为隔句押韵七言体：均为相和歌辞。"由此可见，隔句押韵的六言体、七言体较早出现在相和歌里，并逐渐成为一种社会所接受的习惯；这一接受的时间大致是齐梁时代；其产生的时间大致在刘宋之时。

① 《乐府诗集》卷五七，页830。

② 《太平御览》卷五七一，中华书局影印，1960年，页2583上。

③ 《乐府诗集》，页833，834，851，882。

④ 《乐府诗集》卷五七，页831，833。

⑤ 《乐府诗集》，页833，835，849，850，882。

⑥ 《乐府诗集》，页848，881。

当我们对《乐府诗集》进行笺校之时，我们是否应当考虑用标点的方式对这一历史过程加以区分呢？当我们研究《乐府诗集》相和歌辞之时，我们是否应当指出，过去的七言诗转变为后来的七言诗，这件事最早发生在相和歌辞之中呢？大家可以再作讨论。

五、《琴曲歌辞》的结构

事物的性质往往是通过其结构来表现的。我们读《乐府诗集·琴曲歌辞》四卷，自然会注意到它的内部结构，或者说注意到其中作品排列的顺序。一旦掌握了这一结构和顺序，我们就能理解《琴曲歌辞》的编纂原理。

我们可以从四个角度来分析《琴曲歌辞》的结构。

（一）题材和素材。从这一点看，《琴曲歌辞》四卷有明确的分卷标准。卷一以夏商周三代的人物事迹为题材，卷二以春秋战国以至汉初的人物事迹为题材，卷三以汉以来的人物事迹为题材，卷四所录作品均采用魏晋以后产生的新曲名。显而易见，四卷作品的顺序，反映了作者心目中的历史顺序。

（二）曲名。从这一角度看，《琴曲歌辞》四卷的曲目顺序与《通志》十二操、九引、三十六杂曲的顺序相近：卷一多以"操"为曲名，卷二多是"操""引"之曲，卷三基本上是杂曲，卷四是魏晋以后的新曲名（少数为杂曲名）。显而易见，《乐府诗集》《通志》二书关于琴曲体裁史的观念是一致的。

（三）资料来源。《琴曲歌辞》卷一使用的资料主要有《古今乐录》《琴操》《琴论》《乐府解题》；卷二使用的资料主要有《琴操》《琴历》和汉代的史籍；卷三使用的资料主要有《琴清英》《琴历》《琴集》（《古今乐录》从卷三中消失，《琴操》在卷三中地位下降）；卷四主要引用唐以来的琴书（《乐府解题》从该卷消失）。其中较有特点的是谢希逸的《琴论》：在卷一使用较多；在卷二只有两个例证，且以怀疑的眼光来引用，仅作为辅证（见《思归引》《八公操》）；卷三卷四则未引用。另外，在四卷琴曲歌辞中，《琴集》都是被引用之书。应当怎样解释这些现象呢？在我看来，这些书籍都是按郭茂倩心目中的时代顺序排列的；《琴集》是两种书的共名：一种是唐代著作，另一种产生在唐以前。

（四）歌辞句式。从这一角度看，《琴曲歌辞》前三卷的作品句式和中国文学史上诗歌体裁的演进轨迹大致对应。卷一有大量骚体、吟叹体作品，卷二主要是四言、五言体作品，卷三、卷四主要是五言、七言体的作品。这种情况证明郭茂倩在按时代排列作品方面有比较明确的意识。不过，他对作品时代的判断不止应用了题材标准，而且参考了其他标准。

上述特点，是否可以理解为琴歌的历史演变的反映呢？我看可以作肯定的回答。也就是说，琴歌的历史发展是有规律可循的；从上述四个角度，我们可以观察

到琴歌的时代倾向及其发展趋势。对于《乐府诗集》作者作品的考订等工作，这是一个可资参考的背景知识。而这一知识也有助于理解《乐府诗集·琴曲歌辞》的性质——它表明，郭茂倩是把这四卷作品当作琴歌史的资料来编纂的。

六、关于事物的名实与分类

刚才课间休息时，孙尚勇[1]提了一个问题："相和歌与相和性质的歌曲并不能等同。既然如此，琴歌里的相和歌就不应叫'相和歌'，而应叫'相和性质的琴曲'。您对这件事有什么看法?"

这个问题提得好，它指出了一个矛盾。当我把一部分琴歌看作相和歌的时候，我给了这些作品两重身份。尽管我使用了一个较温和的词语，说在《乐府诗集》中相当部分琴曲歌辞具有双重性质，"既是琴歌又是相和歌"；但在这一说法中仍然存在某种矛盾。

怎样来化解这种矛盾呢？我认为不妨先看看两个相关的情况。第一个情况是事物的命名，命名前后有"有名"与"无名"的区别。"有名"的事物一般是具有成熟形态的事物，这一点需要特别注意，因为中国历史上的事物总是在其达到成熟状态以后被命名、被记录的。从音乐史的角度看，事物的成熟状态就是进入宫廷、进入文化艺术主流时的状态。这样的例子很多，比如"燕乐"，它是一个到宋代才稳定下来的名称，指称隋唐时代占主流地位的艺术音乐——同祭祀仪式音乐相区别的宫廷俗乐。它产生的条件是东晋以来各地、各民族音乐的广泛交融。与之对应的名词有"清乐"。"清乐"又称"清商乐"，指汉魏六朝的宫廷俗乐，以及隋唐燕乐中的六朝旧乐。这一名词也是在北魏以后、特别是在武则天时期被历史典籍普遍使用的。也就是说，"清乐"的黄金时代是曹魏清商署时代，"燕乐"的黄金时代是隋唐十部伎时代，当它们以"清乐"和"燕乐"的名义得到记录之时，这种黄金时代早已经过去了。

这种情况很常见：一个事物在其产生之时，往往不会被历史学家所注意、所记录；只有在它成熟了，进入主流社会，并与其他一些类别产生了明显对比之后，它才会得到认识和记录。这就是老子所说的"无名天地之始，有名万物之母"。甚至当事物的本质已经非常饱满了，它还常常处于"无名"的状态。这样一来，我们在判断事物、讨论事物的时候，就要根据它的有名，去追溯它的无名。举一个例子：既然事物的本质在其无名之时就已经具备了，那么，关于"戏曲"产生于宋元以后的观点便是有一定道理的，因为戏曲毕竟是到宋元以后才有了一个成熟的形态。但如果把戏曲理解为一种角色身份的表演，那么其本质早在上古已经具备了。

---

① 扬州大学博士研究生，现在在西北大学文学院任教。

注意到事物的无名、有名之分,就自然会从相和歌注意到相和性质的歌曲。这就是从有名注意到无名。进行学术思考,这是一条自然而然的道路。但有名与无名之间是有区别的,相和歌与相和性质的歌曲之间也是有区别的。因为给事物命名的行为,往往是在一个关系网中进行的。比如给“相和歌”命名,那么一定会考虑到这一名称与“清商曲”或其他名称的相对。这时候,就不能把相和歌与相和性质的琴歌混为一谈了。这一点,孙尚勇已经敏锐地察觉到了。

第二个情况是:我们给事物下定义,总是会立足于某个平台。站在不同的平台上,对同样一个事物会有不同的定义。比如站在“器乐与人声的关系”的平台上,我们可以把古代所有的歌辞分为三类:一类是谣歌(又名“徒歌”,清唱,不配乐器);一类是歌曲(又名“曲子”“著辞”“歌弦”,有乐器伴奏,伴奏与歌唱旋律一致);一类是相和歌(又名“弦歌”,有乐器伴奏,但作不完全配合,介于前二者之间)。除此之外,还有其他的平台,比如《乐府诗集》把歌辞分为十二类,说明郭茂倩有一个他自己的平台。我们现在的任务就是要找到《乐府诗集》分类的标准,对郭茂倩的这一平台作出比较准确的描写。在研究、注解《乐府诗集》的时候,我们必须尊重郭茂倩的思想、尊重他的平台,因为他的思想是由他所处的时代赋予的,是一个严肃的历史存在。从这一角度看,相和歌就是相和歌,琴歌就是琴歌。刚才说《乐府诗集·琴曲歌辞》的很多作品具有相和性质,但站在郭茂倩的平台上,这些作品还是应当称为“琴歌”。我们也可以用其他平台来作参照,来说明郭茂倩所建平台的合理性。比如关于“昭君”题材的作品,一些放在相和歌中,另一些放在琴歌中,郭茂倩为什么要作这样的安排呢?这就需要深入研究了。

总之,我们可以举一反三,从孙尚勇所提的问题中引出三个问题:(一)怎样为事物下定义?概念对于我们建立学术认识有什么作用?我常说概念是认识的工具。给事物下定义的时候,出于认识的需要,我们往往会不由自主地选择自己的平台。也就是说,在我们的每一个定义、每一个判断后面,都隐藏着一个平台。我们要建立一种习惯,随时明确自己的平台。(二)琴歌与相和歌的关系不是孤立的问题。郭茂倩是怎样看待这一关系的?这就要联系《乐府诗集》的分类来作探讨了。也就是说,我们不可避免地要去解决《乐府诗集》的分类标准的问题。(三)为了解决这个分类标准的问题,我们可以考虑对这一问题进行分割,首先研究《乐府诗集》在使用其分类标准之时的具体操作,研究它是否坚持了这一标准、是什么原因造成它的标准动摇。诸位同仁,我们现在面对的是一个复杂的、深奥的、充满历史魅力的、富于理论意义的问题。

(原载《中国诗歌与音乐关系研究》,北京学苑出版社,2005年12月)

南乐北渐和
中国音乐风格的形成

当我们使用“中国音乐”一词的时候，实际上表达了这样一个观点：在幅员广大的中国土地上，生长着彼此风格类同的一批音乐。研究者曾从乐律特性、歌唱方式、乐器形态等方面探讨过这种风格的类同性，可惜迄无明确的结果。其中原因应当是：风格问题并不仅仅是音乐的技术因素的问题。所谓音乐风格，实即通过音乐所体现出来的民族个性及其所选择的技术因素的总和。在考察音乐的技术因素之先，有一个考察音乐的民族个性的问题。

本文打算从文化交流的角度来讨论这一问题。以下事实可以作为这种讨论的可行性的支持：文化是人和自然相互作用的产物。共同文化既来源于彼此类同的风土，又来源于不同地域之间的人群的文化交流。从这个意义上说，中国音乐的基本风格形成的历史，可以看作不同地区之间音乐和文化相交融的历史。

一、两种方向的音乐文化交流

在中国的历史资料中，有两种方向——东西方向和南北方向——的音乐交流不断地得到强调。中原，或者说中国古都所在地区，通常被看作这两种交流的交叉点。这是因为中国的宫廷音乐机构，通常都发挥了集中五方之乐的作用，代表了一定时代的音乐文化中心。这一点联系于古代中国的一种巫术音乐观，即认为“声音之道与天通”，观乐风可以知民风；同时联系于一种政治音乐观，即认为对四夷五方之乐的占有，便象征着对四夷五方的主权的占有。而这两种观念的形成，又恰好以历史上实际存在的音乐交流为

基础。①

东西方向的音乐文化交流,曾经极大地影响了中国的音乐风格。琵琶、胡琴、觱篥、拍板——这些广为流传的著名乐器,都是西乐东传的实物证明。《周礼·春官》中有"鞮鞻氏掌四夷之乐"②的记载;汉代的鼓吹乐和横吹乐,据说起于"班壹雄朔野"③和张骞传西域的《摩诃兜勒》曲④;南北朝以来的西域音乐大举入华,则开创了一个崭新的音乐史阶段⑤。这一类情况说明:中国音乐从来就处于同周边各民族音乐的交融之中,它是一个更大范围的共同文化(例如"东方音乐")的组成部分。但是,当我们把它作为一个实体来考察的时候,我们又不能不注意到它的独立个性。同西亚、南亚、日本群岛等地的音乐相比,它显然具有许多自己的特点。这些特点表明,在它自身之中还存在着一种运动。这运动就是南北音乐文化的交流。事实上,以汉民族音乐为主体的中国音乐风格,正是依靠这一交流而得以形成的。

二、南北音乐交流和南乐北渐

在非常古老的时代,黄河、长江两大流域就出现了发达的文明。通过民族迁徙的方式,以音乐和语言为媒介,南北文化的交流早已开始。尽管远古移民曾表现出自北向南的趋势,但文化交流总是双向的。据《周礼·春官·鞮鞻氏》注,周代宫廷音乐中已有南方的"任"乐;⑥而据《吕氏春秋·音初篇》,早在夏禹南巡涂山时,他已接触到"候人兮猗"一类"南音"。"任"乐和"南音"的分布区大致在岷江上游至浙

① 古人关于音乐的地域分类,有"四音""八风"之说。不同族团往往以本族音乐安享本族之神,故古时又有观风以见方国盛衰的音卜之法。它们都产生于各地音乐的比较,即以不同地区之间的音乐交流为存在条件。参见孔令谷《乐师审音与巫师》,文载《说文月刊》2卷10期,1941年1月。《左传·襄公二十九年》所记季札观乐于鲁之事尤其明显地表现了音乐交流同观风理论之间的关系。关于古代音乐交流的另一方面记载是所谓"世服王化,遂宾于天门,献其乐舞"的记载。据《竹书纪年》,后发即位年有"诸夷宾于王门""诸夷入舞"云云。这类记载可以追溯到夏代。古代雅乐包括四夷五方之乐的传统便是在此基础上形成的。参见《周礼·春官》"旄人""鞮鞻氏"等条。

② 孙诒让《周礼正义》,中华书局,1987年,页1919。

③ 《乐府诗集》卷一六引刘瓛《定军礼》云:"鼓吹,未知其始也,汉班壹雄朔野而有之。"中华书局点校本,1979年,页223。又见崔豹《古今注》卷中。

④ 《晋书·乐志》曰:"张博望入西域,传其法于西京,惟得《摩诃兜勒》一曲。"《晋书》卷二三,中华书局点校本,1974年,页715。

⑤ 关于中古胡乐入华,见本书《隋唐燕乐和东西文化交流》一文。

⑥ 《周礼·春官·鞮鞻氏》郑玄注曰:"南方曰任。"《周礼正义》,页1919。据《左传·僖公二十一年》及杜预注,任是周代的风姓小国,是太皞族的后裔,其居住地在今山东省南端,济宁市至滕县之间。见《春秋左传集解》,上海古籍出版社,1978年,页321。

江绍兴一线。[①] 此外,《华阳国志·巴志》说:“周武王伐纣,实得巴蜀之师。……巴师勇锐,歌舞以凌(殷人)。”武王据此制作了《大武舞》。[②]《楚辞·招魂》说:“吴歈蔡讴,奏大吕些。”[③]刘向《说苑·善说》并记载了一首春秋时越人用方音所唱的土歌。[④] 这些记载说明南方各民族早已有自己的独特音乐,中原人同这些音乐早已有广泛的接触。

在当时的南方音乐中,最发达的是楚声。先秦人所说的“南音”,在大部分情况下即指楚声。《诗·小雅·四月》说:“滔滔江汉,南国之纪。”《诗·周南·樛木》郑玄笺:“南土,谓荆扬之域。”[⑤]可见“南”是楚地的代名。故《左传·成公九年》把楚冠称作“南冠”,把楚人所操土风称作“南音”。[⑥] 当《诗经》音乐在中原流行的时候,楚地已经有了丰富的歌唱音乐。古文献所记《子文歌》《优孟歌》《诸御己歌》《渔父歌》《河上歌》《徐人歌》《申包胥歌》《接舆歌》《孺子歌》等等,反映出公元前7世纪至前5世纪的楚歌面貌,[⑦]说明歌唱已经是楚人抒情达意的常用方式,其代表作品则是《楚辞》。《楚辞》各篇章中的音乐描写表明:先秦时候,楚地已有了规模盛大的祀神歌舞和宫廷乐舞。歌舞中荟萃了来自吴、越、郑、赵、秦、代、蔡等地的乐器和乐曲,使用了钟、磬、筝、瑟、箎、排箫等楚地的特色乐器,歌、乐、舞互相配合,结构复杂。到汉代,出现了第一次南乐北渐的巨潮,这潮流就是以楚声为代表的。

楚声对北方音乐的影响,可以追溯到《诗经》时代。在《诗经·周南》和《召南》的《汉广》《汝坟》《江有汜》《草虫》《殷其雷》等篇章中,我们可以看到“汉”“汝”“江”“南山”等地名,可以看到“兮”“已”“也”等语气词的使用。这些迹象表明上述诗篇

---

① 陈奇猷《吕氏春秋新校释》,上海古籍出版社,2002年,页338。夏禹所巡的涂山,又见《楚辞·天问》及洪兴祖补注所引《吕氏春秋》、《吴越春秋·越王无余外传》、《水经注·涞水》、《汉书·武帝纪》颜师古注引古本《淮南子》等。“涂山”所在地一说即会稽,在今浙江绍兴;一说在濠州,即安徽省寿县东北;一说即当涂,在安徽省宣城县;一说在渝州,即今四川省巴县。《诗经》中的南音有“周南”、“召南”,据其中《汉广》《汝坟》等篇所云,周南之地在汉水、汝水及岷江之上游;据其中《草虫》《殷其雷》《江有汜》等篇所云,召南之地在终南之南与岷江上游附近。

② 参见汪宁生《释“武王伐纣前歌后舞”》,载《历史研究》1981年第4期。

③ 洪兴祖《楚辞补注》,中华书局,1983年,页211。

④ 向宗鲁《说苑校证》,中华书局,1987年,页278—279。

⑤ 王先谦《诗三家义集疏》,中华书局,1987年,页737,32。

⑥《春秋左传集解》,页702—703。

⑦《子文歌》见《说苑·至公》,楚成王时作;《优孟歌》见《史记·滑稽列传》,楚庄王时作;《诸御己歌》见《说苑·正谏》,亦作于楚庄王时;《渔父歌》见《吴越春秋》卷三,为楚平王七年之歌;《河上歌》见《吴越春秋》卷四,乃流传于吴王阖闾元年以前;《徐人歌》见《新序·节士》,作于楚昭王轸元年;《申包胥歌》见《吴越春秋》卷四,其事亦在《左传·定公四年》;《接舆歌》见《论语·微子》和《史记·孔子世家》,约作于楚昭王二十六年;《孺子歌》见《孟子·离娄上》,流传于孔子适楚之前。参姜书阁《先秦辞赋原论》,齐鲁书社,1983年。

来自江汉地区。《左传·襄公十八年》记载了一个晋乐师用“南风”占楚师胜负的故事,[①]故事表明“南风”楚歌已广传于黄河西北。

如果说周秦之时的楚声北渐还是局部现象,那么,到刘汉代秦,楚声便呈现出席卷中原之势。来自楚地的新皇帝把楚歌楚舞带入皇宫,使这一类歌舞风靡一时。关于高帝、文帝、武帝、昭帝作楚歌的记载,表明楚地音乐是汉王室的爱好。[②] 唐山夫人依楚声作《房中乐》,说明汉代祭祀宴享亦用楚声。[③] 两汉乐府中设有江南鼓员、淮南鼓员、巴渝鼓员、沛吹鼓员、陈吹鼓员、楚鼓员、楚四会员、巴四会员,[④]反映南方音乐已有丰富的风格品种。当时楚地的特色歌唱是“相和歌”,例如《下里》《巴人》《阳春》《白雪》所使用的一唱众和,例如汉高祖刘邦唱《大风》时的“击筑自歌”。这种歌唱形式后来标志了中国音乐史的一个阶段。[⑤]《宋书·乐志》“相和歌辞”中有一首《今有人》,实即《楚辞·九歌·山鬼》的变体。由此足见后世“清商”可溯源于先秦楚声。相和歌《西门行》中的“西门”、《步出夏门行》中的“夏门”,为洛阳十二门中的二门;又《雁门太守行》咏“洛阳令”,《艳歌罗敷行》咏邯郸罗敷,《野田黄雀行·置酒》中有“京洛出名讴”句,《满歌行》古辞则云“暮秋烈风起,西蹈沧海”——这些歌辞中的北方事物,[⑥]表明楚地的相和歌唱,已广被中原。曹魏时代建立清商署,将上述诸曲用为正歌,以之结合来自楚地的“艳”和“乱”、来自吴地的“趋”曲而成就了大曲。[⑦] 这种崭新的音乐形式,实际上是楚声再次兴盛的产物。汉魏时代的乐府机关,原作太乐、鼓吹二分,后发展为太乐、鼓吹、清商三分。“清商”即南方俗乐。以楚声为代表的南方音乐,在官方音乐中明显占据了日趋重要的地位。

公元4世纪初,“五胡乱华”,晋室南下,中国进入南北分割的时代。中原的战乱导致了大规模的移民和西域音乐的广泛流传,而在相对安定的长江以南,清商音

---

① 《春秋左传集解》,页947。

② 见《史记·高祖纪》《史记·留侯世家》《汉书·武帝纪》及《乐府诗集》卷八四引《汉武帝故事》《西京故事》等。《史记》,中华书局点校本,1959年,页389,2047;《汉书》,中华书局点校本,1962年,页193;《乐府诗集》,页1180;《汉魏丛书》,吉林大学出版社影印,1992年,页303中,307上。

③ 见《汉书·礼乐志》,中华书局点校本,页1043。

④ 见《汉书·礼乐志》,页1073—1074。

⑤ 参见本书所载《何谓相和歌》。

⑥ 《雁门太守行》,载《乐府诗集》卷三九,页573。《艳歌罗敷行》,载《玉台新咏》卷一,题《日出东南隅行》,又名《陌上桑》,载《玉台新咏笺注》,中华书局,1985年,页6;又载《乐府诗集》卷二八,页410。《野田黄雀行·置酒》,载《乐府诗集》卷三九,页570。《满歌行》古辞,载《乐府诗集》卷四三,页636。

⑦ 《资治通鉴》卷一三四胡注:“魏太祖起铜爵台于邺,自作乐府,被于管弦,后遂置清商令以掌之,属光禄勋。”中华书局标点本,1956年,页4220。左思《吴都赋》:“荆艳楚舞”。李善注:“艳,楚歌也。”中华书局影印本,1977年,页93下。崔豹《古今注》:“吴趋曲,吴人以歌其地也。”丛书集成初编本,中华书局,1985年,页10。关于魏晋大曲的产生时代及过程,参见本书《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》。

乐却同样得到了长足的发展。《乐府诗集》"清商曲辞"诸卷中所载的"吴声歌曲""神弦歌""西曲歌""江南弄""上云乐""雅歌",便是对南朝清商新声繁盛状态的记录。南方音乐在其发展中表现了两个重要特色:第一是江淮吴越成为与荆楚并立的一大音乐中心;第二是城邑音乐异军突起,代表了对民歌民谣的集中——西曲中以城邑为名的《襄阳乐》《石城乐》《浔阳乐》《江陵乐》,便是城邑音乐繁盛的标志。尽管南北分疆,但南方文化对北方文化的影响从未间断。例如刘昶、王肃、蒋子游等南朝文士,曾成为北魏朝仪改革的中坚;颜之推、明克让、王褒、庾信、温子升、荀济等南籍作家,并鹰扬于北方文坛。到隋代统一南北,清商之乐便成为推动新音乐——"燕乐"形成的一支重要力量。[①]

过去的学者曾把隋代音乐想象为西域音乐的一统天下;但事实却不是这样。史料表明,隋代宫廷音乐乃是"正声、清商、九部、四舞之色"并陈的。[②] "正声"指雅乐,"四舞"指平陈所得的鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞。[③] 这都不是西域乐舞。"九部"原为"七部乐",本是北周的"国伎",经隋文帝之手,乃"黜《百济》"而增了南方音乐"清商""文康"二伎。[④] 隋代政府曾多次"括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户"[⑤],其结果是造成了三批清商音乐在中原的汇聚:其一是开皇九年平陈时缴获的宋、齐、梁、陈累朝积聚的宫廷音乐,其二是北魏数次南征所得的"江左所传中原旧曲""及江南吴歌、荆楚西声"[⑥],其三即是梁陈旧地的民间音乐。隋文帝称赞南方音乐"滔滔和雅,令人舒缓",推为"华夏正声";[⑦]隋炀帝多次巡幸江都,"大制艳篇",造成《水调》《泛龙舟》《河传》《柳枝》《五更转》等大批南方歌曲的北传[⑧]:这代表了当

---

① 参见本书《南北文化融合与隋代音乐》一文。

② 见《隋书》卷六七《裴蕴传》,中华书局点校本,1973 年,页 1574。又《北史》卷七四《裴蕴传》,中华书局点校本,1974 年,页 2551。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》,页 377。

④ 《通典》卷一四六《乐典》,中华书局点校本,1988 年,页 3726。又见《旧唐书》卷二九《音乐志》。

⑤ 《隋书》卷一三《音乐志》,页 287;卷六七《裴蕴传》,页 1574—1575;《北史》卷七四《裴蕴传》,页 2551。

⑥ 《魏书》卷一〇九《乐志》,中华书局点校本,1974 年,页 2843。

⑦ 《隋书》卷一六,页 391;《旧唐书》卷二八,中华书局点校本,页 1040。

⑧ 《隋书》卷一五《音乐志》:炀帝"大制艳篇",令乐正白明达造新声,创《万岁乐》《泛龙舟》《十二时》等十四曲。中华书局点校本,页 379。《碧鸡漫志》卷四引《脞说》:"《水调》《河传》,炀帝将幸江都时所制,声韵悲切。"上海古籍出版社,1988 年,页 82。《通典》及新旧唐书乐志皆以《泛龙舟》属清商乐,云"隋炀帝江都宫作"。《乐府诗集》将《泛龙舟》列为"吴声歌曲",意即以吴方言演唱。中华书局点校本,页 682。《鉴戒录》卷七:"《柳枝》者,亡隋之曲。炀帝将幸江都……有是曲也。"《学津讨原》本,册 13,页 130。《五更转》乃陈代伏知道之作,故知此曲是南方歌曲。隋王通《文中子·周公篇》:"子游太乐,闻《龙舟》《五更》之曲。"《二十二子》本,上海古籍出版社,1986 年,页 1317 上。故知此数曲已北传至隋朝宫廷。

时的一般风尚。也就是说，在胡乐入华形势的掩盖下，隋代实际上出现了第二次南乐北渐的热潮。

晚唐五代的酒筵曲子辞代表了南方音乐的再一次复兴。如果说，在初盛唐时期，南乐北渐尚取一个隐蔽的姿态，那么，随着安史之乱以后的经济中心南移，南方化就成为中国音乐发展的一个显著特色。这个时候，以“吴音”“蜀声”“楚调”“蛮歌”为名的民间歌曲，在文人作品中得到了更多的记录。七弦琴艺术形成吴、楚、巴蜀等种种流派，进而影响全国。佛教呗赞唱导一直以江淮吴越为据点进行发展，此时则广被江南——凡可考见籍贯的唐五代佛教歌赞辞的作者，几乎全都活跃在江南。[①] 初盛唐时候，艺术音乐的主要承担者是教坊妓和掖庭妓，中唐以后，便转变为种种“营妓”“府妓”“郡妓”“州妓”以及私家“饮妓”；她们的活动中心，乃在巴蜀和吴越。[②] 在妓筵上产生了文人著词的风尚，这些作品，多写于江南，并多采用南方曲调。而唐初十部伎所用的数十支乐曲，除掉从《破阵乐》中摘遍出来的《破阵子》外，竟无一演为词调。晚唐五代辞人所用曲约一百三十曲，其中仅《倾杯乐》《三台》等屈指可数的几曲具有胡乐渊源。南乐北渐的事实在敦煌文献中得到了充分反映：敦煌舞谱所用曲，基本上是南方歌曲。[③] 敦煌写本所载的法照《五会念佛略法事仪赞》，乃产自衡州而流行于五台山。[④] 在敦煌曲子辞中，不仅出现了《渔歌子》《西江月》等南方曲调，而且出现了温庭筠的《更漏子》、欧阳炯的《更漏长》和《菩萨蛮》。敦煌歌辞中用度最广的曲调是《五更转》《十二时》和《行路难》，达三百七十多首，这几支曲调恰好也源于南朝旧曲。[⑤] 通过词曲兴盛而体现的音乐南方化运动一直延续到两宋。据唐圭璋先生的《两宋词人占籍考》，宋代词人中的六分之五，产自浙江、江西、福建、江苏、四川、湖北、湖南、安徽、广东等地。[⑥]

中古时代的胡乐入华代表了中国历史上规模最大的一次东西方音乐文化交流。这一交流运动演奏出“胡乐传入——同中原音乐融合——接受南方音乐反拨”这样一支三部曲。如果我们把晚唐五代的音乐文化看作对这一交流的总结，那么，

---

① 参见本书《汉唐佛教音乐述略》。

② 参见本书《唐代酒令与词》。

③ 舞谱载伯 3501、斯 5643、斯 5613、斯 785 等写卷。其中《凤归云》曲源于六朝清商曲《凤将雏》，说见《唐戏弄》。《南歌子》以地名，张衡《南都赋》有云：“坐南歌兮起郑舞。”载《文选》，中华书局，1977 年，页 72 上。又李白《秋日鲁郡尧祠亭上宴别杜补阙范侍御》诗有云：“南歌忆郢客。”载王琦注《李太白全集》，中华书局，1977 年，页 704，句中有异文。《南乡子》见《御选历代诗余》一一三引周密语：“李珣、欧阳炯辈，俱蜀人，各制《南乡子》数首以志风土，亦《竹枝》体也。”《荷叶杯》本酒器名。毛先舒《填词名解》卷一：“《荷叶杯》取隋殷英童《采莲曲》‘莲叶捧成杯’。”《采莲曲》原为六朝清商曲。

④ 参见本书《五台山与唐代佛教音乐》。

⑤ 参见任半塘先生《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年。

⑥ 唐圭璋《两宋词人占籍考》，载《词学论丛》，上海古籍出版社，1986 年。

自此之后，中国音乐南方化的格局便已奠定。后来，只有以金院本和元杂剧为代表的北曲艺术，曾对这一格局作过较为有力的冲击。但在并不长的一段时间中，北曲艺术的地位就被南戏取代。南戏源自北宋宣和以来的南方民间歌舞小戏，盛行于南宋的沿海城市。“其曲则宋人词而益以里巷歌谣”①，可见与唐以来的南方音乐一脉相承。在元代，南戏曾以“南曲”的名义与北杂剧峙立，到明代初年，便在王公贵族的助成下骤然复兴，达到家藏千本的规模。南戏不久就流传到各地，发展出海盐腔、弋阳腔、乐平腔、青阳腔、兴化腔、泉腔、徽调、潮调等各种声腔，以致使北杂剧成为绝响。现存的戏曲曲艺品种，大都接受了南戏的影响，而以宋以来的南方音乐为其渊薮。今天号称“国剧”的京剧，亦起于乾隆年间四大徽班进京；若追溯其原始，则仍然是以南戏的几条支流——昆曲、徽调、弋阳腔等——为远源的。

三、南方音乐的特征及其北渐的原因

通过以上叙述，我们大致描绘出了贯穿在中国音乐发展中的一条重要线索，即南方音乐在艺术化的基础上，不断传入中原导致中国音乐的主体风格得以确立的线索。其中一个要点是：在每一次大规模的音乐文化交流之后，人们都会选择南乐，使南乐复兴成为这一文化交流运动的总结，取得“华夏正声”的地位。当南人入主中原的时候，南方音乐会出现高涨之势。这一点不难理解。而当北人迁都南方的时候，南方音乐却会同化他们带来的北乐。这种情况则发人深思。事实上，南乐同化北乐是常有的现象。清商新声的兴盛造成相和旧曲的沦亡，就是显著的一例。②

南方音乐的力量或许就蕴藏在它的艺术特征之中。其中一个基本特征是节奏相对舒缓，风格相对柔丽。产生于先秦时代的楚地音乐，原已有比较柔和的总体风格。尽管在《楚辞·招魂》中有“宫廷震惊，发《激楚》些”③的描写，但这一描写只反映了楚声风格的一面。楚地的典型音乐是巫乐，据《九歌》中的《东皇太一》和《礼魂》，这种音乐是以“疏缓节兮安歌”、“姱女倡兮容与”为特征的。楚地的代表乐器是笙、瑟、琴等旋律乐器，战国时有“楚笙冠中国”之说④，刘宋时有瑟调与楚调同调

---

① 见旧题徐渭《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社，1959 年，第 3 册，页 239。

② 《南齐书》卷四六《萧惠基传》：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好三祖曲及相和歌，每奏，辄赏悦不能已也。”中华书局点校本，1972 年，页 811。此处“雅乐正声”指“魏三祖曲及相和歌”，“郑卫淫俗”指新兴的吴声、西曲。

③ 《楚辞补注》，页 210。

④ 说见《七国考》卷七“楚笙”条引《阙子》，中华书局，1956 年，页 235。

之说①，唐五代有“唯弹琴家犹传楚汉旧声”之说②，这几种器乐的风格特点就是舒缓柔和。汉以后，南北方的音乐差别仍很明显，南方音乐的风格基调是柔曼绮丽，北方音乐的风格基调是质朴迅急。唐李延寿《北史·文苑传》说：“江左宫商发越，贵于清绮；河朔词义贞刚，重乎气质。”③唐道宣《续高僧传·杂科声德篇》说：“吴越志扬，俗好浮绮，致使音颂所尚，唯以纤婉为工；秦壤雍冀，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜。”④明李开先《乔龙溪词序》说：“北之音调舒放雄雅，南则凄婉优柔，均出于风土之自然。”⑤明王世贞《曲藻》说：“北主劲切雄丽，南主清峭柔远，虽本才情，务谐俚俗。”⑥这些言论涉及诗、词、曲和佛教呗赞等音乐文学的各个方面，所指对象跨越了自南北朝至明朝的漫长时距，表明南北音乐风格的差别是一贯的。因此，先秦的楚声风格，可以看作南方音乐风格的代表。

音乐风格的差别的确出于“风土之自然”。北方的高原大漠、南方的流水繁树，曾酝酿了凄凉慷慨和柔婉绮丽这两种不同的风格。但“风土”的涵义还不止于此。早在远古时代，南北方的生产条件和生活方式就已经有了不同。在气候条件相对恶劣的情况下，黄河中上游及其北部产生了粟作与游牧相混合的生产方式。为了维持黄土的地力，人们必须迁徙；为了追逐水草，人们惯于射猎和征伐。音乐成为战斗鼓角和疾速往来的马上生涯的模仿，于是有了凌厉的声调和迅猛的节奏。与此同时，温暖的南方气候和艰于开垦、易于收获的重粘土环境则培养了一批安土重迁的和平居民。他们采用稻作和捕捞相结合的生产方式，日出而作，日入而息，充满与生育有关的浪漫想象。《史记·货殖列传》说：“楚越之地，地广人希，饭稻羹鱼……地势饶食，无饥馑之患。”⑦这块土地于是有了它特殊的文化。鬻子、老子主张柔弱、强调生殖、提倡小国寡民的理论，是这种生活环境的哲学表现；楚歌的柔曼风格，则是这种生活环境的音乐表现。⑧

当中原国家建立起来的时候，大约就产生了对较为和雅的音乐的需要。因为国家建立的前提是有一批定居的居民，这种定居生活必定会造就与之相适应的审

① 《乐府诗集》卷四三：“按王僧虔《技录》：‘《櫂歌行》在瑟调，《白头吟》在楚调。’而沈约云同调。”清商三调“平”“清”“瑟”又作“平”“清”“侧”，《乐府诗集》卷二六：“侧调者生于楚调。”《乐府诗集》，页635，376。

② 《旧唐书》卷二九《音乐志》，中华书局点校本，页1066。

③ 《北史》，页2781。

④ 《高僧传合集》，上海古籍出版社影印，1991年，页380下。

⑤ 《李开先集》，中华书局，1959年，页297。

⑥ 载《中国古典戏剧论著集成》，中国戏曲出版社，1959年，第4册，页25。

⑦ 《史记》卷一二九，中华书局，1959年，页3270。

⑧ 关于南北方生产方式在远古时代的差异及其背景，请参看黄其煦《黄河流域新石器时代农耕文化中的作物》、张之恒《中国原始农业的产生和发展》、何炳棣《中国农业的本土起源》等文，载《农业考古》总第4期至第10期。

美趣味。国家同时意味着一种统治秩序,建立节制冲突的礼仪手段因而势在必行。当中原国家从以祖先崇拜核心的原始宗教中找到礼仪手段的时候,它也就找到了祭祀音乐这一武器。这样就形成了中国的礼乐制度和乐教理论。与此相伴随的,便是对风格柔曼的楚声的重视:

孔子曰:"……夫先王之制音也,奏中声为中节,流入于南,不归于北。南者生育之乡,北者杀伐之域。故君子执中以为本,务生以为基,故其音温和而居中,以象生育之气。"①

这段话反映了北人重视楚声的两个原因:其一,楚声温和,较近于中原雅乐;其二,楚声饱含生育之气,适合于以农为本的生活方式的需要。故《诗·小雅·鼓钟》有"以雅以南,以籥不僭"②之说,此说证明楚乐很早就加入了中原雅乐。后来晋宋人把清商旧曲视为"正声"③,隋文帝称梁陈之乐"滔滔和雅",同样表达了南乐近雅的观念。至于舜操五弦琴以歌南风的传说,则意味着楚声同农业定居生活中产生的审美趣味具有一致性。舜唱道:"南风之熏兮,可以解吾民之愠兮;南风之时兮,可阜吾民之财兮。"④这首歌所表达的,正是农业生活的理想。

楚声或南方音乐的风格是丰富多样的。在南方民歌中,并不缺乏凄婉哀切或慷慨悲壮的音乐。但其主体风格,却是由孕育它的社会生活土壤(农耕)和与之相应的乐器形态(以弹拨乐器和吹奏乐器为代表乐器)决定的。在以农业定居生活为条件而建立起来的中原国家中,我们可以看到与此相通的"风土之自然",这一点,便决定了南乐能在中原站稳脚跟。而来自游牧民族的北乐,由于它同南方方言以及南方的生活节奏相距太远,因此它总是只能在南方兴盛一时——通过南北方音乐风格的比较,我们能够比较清楚地看到这一事实。

南方音乐的另一特征,是它富有艺术性。或者说,在两种涵义上,它都是具有更为鲜明的艺术色彩的音乐:一是同中原的宫廷乐舞相比较,它较少仪式性而较多娱乐性;二是同民歌民谣相比较,它较少原始性而较多艺术加工。北方并非没有艺术音乐,但它缺少南方艺术音乐所拥有的那一种稳定的社会基础,即:较为优越的生产环境,较为便利的水路交通,较为松散的政治控制,以及由此形成的作为商业

---

① 《说苑·修文》,向宗鲁校证本,中华书局,1987年,页508。

② 王先谦《诗三家义集疏》,中华书局,1987年,页748。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》:"(晋)荀勖论三调为均首者,得正声之名。"中华书局点校本,页354。南朝宋张永有《元嘉正声伎录》一卷,据《乐府诗集》所见此书佚文,"正声"乃指清商旧曲。到隋代,清商三调便正式用为雅乐了。

④ 《孔子家语·辨乐》,陈士珂疏证本,上海书店,1987年,页205;又《艺文类聚》卷四三,中华书局,1965年,页772。

中心的城邑和种类繁多的艺术家队伍。

楚地的巫，就是一批特殊的歌舞伎人。楚人崇巫，素有“淫祀”之称。所谓“淫祀”，实际上是指它不像中原国家那样，把祭祀活动纳入一个等级森严的宗教体系。在楚人这里，神是多元的，神人是相通的，从《楚辞》关于神人交接的种种描写可以看到两者之间的亲密关系。因此，楚地巫乐既是娱神的手段，也是娱人的手段。它不像中原国家的祭祀音乐那样，作为礼乐制度的组成部分，体现人间社会的统治与被统治的关系，亦即“礼”的关系。《晏子春秋·内篇谏上》曾记载了齐景公拘遣楚巫的故事，《新论·言体篇》曾记载了楚灵王“信巫祝之道”，至吴兵攻入之时仍然“鼓舞自若”的故事。① 这两个故事可以反映楚地巫风和北方祭祀之风的不同性质。就此而言，楚地的巫乐在艺术题材和表演方式上都有别于中原雅乐。楚地的巫乐充满艺术的想象。在《楚辞》关于神界漫游、关于种种亲切生动的神话人物、关于椒糈筵篿等器物以及关于各种祀神仪式的描写中，我们可以感受到楚地巫乐的浪漫气息。这样一来，能够代表先秦时代艺术水平的艺术形式，例如乐、歌、舞兼用的形式，以正歌、少歌、倡、乱等不同曲调联缀成组的形式，便是从楚地而不是从中原产生出来的。

汉以后，依靠豪门大户这一社会阶层，南方出现了一支作为私妓的艺术家队伍。例如《华阳国志·蜀志》记载说：“秦惠文、始皇克定六国，辄徙其豪侠于蜀，资我丰土。家有盐铜之利，户专山川之材，居给人足，以富相尚。……若卓王孙家僮千数，程、郑各八百人。而郄公从禽，巷无行人；箫鼓歌吹，击钟肆悬。……盖亦地沃土丰，奢侈不期而至也。”②这种情况也见于江淮吴楚之地。例如《太平御览》卷五六九引裴子野《宋略》说：“王侯将相，歌妓填室；鸿商富贾，舞女成群。”③这些文字说明：发达的商业、众多的豪富以及随之产生的艺妓阶层，是南方艺术音乐得以繁荣的重要土壤。在关于南朝清商曲的本事记载中，我们看到了一系列妓妾作歌的故事，例如《前溪歌》是“晋车骑将军沈玩所造舞曲”，《团扇郎》是晋中书令王珉的嫂婢谢芳姿所歌之曲，《懊侬歌》成于晋石崇妾绿珠之手，《襄阳乐》为宋隋王刘诞因诸女歌谣而作，等等。此外，《碧玉歌》因宋汝南王之妾碧玉而得名，《桃叶歌》因晋王子敬之妾桃叶而得名。④ 由此可知，精致绮丽的清商新曲，是依靠各种私妓的表演和加工而得以流传的。清商曲所使用的和送方法，后来还影响了唐代的曲子歌唱。

---

① 《二十二子》，上海古籍出版社影印，1986 年，页 560 上—中。《太平御览》卷五二六引《桓子新论》，中华书局影印，1985 年，页 2389 下。

② 任乃强《华阳国志校补图注》，上海古籍出版社，1987 年，页 148。

③ 《太平御览》，页 2574 上。

④ 见《古今乐录》、《乐苑》、《乐府古题要解》、《旧唐书》卷二九《音乐志》以及《乐府诗集》“清商曲辞”各卷引。

南方经济的发展，还推动了艺妓的商业化和民间歌舞风俗的繁盛。在《宋书·循吏传》中，已有“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群”的描写。[①] 中晚唐诗文中，则充满关于各类官私饮妓及其艺术活动的记录。歌舞妓人同民间音乐活动相联系的一个场所是“歌场”。《岳阳风土记》说：“荆湖民俗，岁时会集或祷祠，多击鼓，令男女踏歌，谓之‘歌场’。”[②]这种踏歌风俗并非仅见于南方，但以唐代南方为盛，例如刘禹锡诗曾记有夔州等地的踏歌，温庭筠诗曾记有襄阳等地的踏歌。[③]在歌场中不仅产生了《踏歌辞》《纥那曲》《竹枝》《踏鹧鸪》《踏金莲》《踏阳春》这样一批南方的艺术歌曲，而且产生了刘采春、许和子这样一批民间歌舞艺人。[④] 此类民间歌舞风俗在宋代更盛。陆游《春社》诗说：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂，且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎。”[⑤]诗中记的是浙江农村的社火活动。陈淳《上傅寺丞论淫戏书》说：“常秋收之后，优人互凑诸乡保作淫戏，号‘乞冬’。群不逞少年，遂结集浮浪无赖数十辈，共相倡率，号曰‘戏头’，逐家裒敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡。筑棚于居民丛萃之地，四通八达之乡，以广会观者。”[⑥]文中反映的是福建农村的戏剧风俗。正是在这些风俗活动中，民间音乐得到加工，通过各类艺人，为都市的歌舞戏剧提供了源源不断的旋律财富和艺术形式。

艺术形式的丰富多样，无疑是南乐得以北渐的又一个重要原因。因为所谓音乐交流，究其实质，乃是艺术音乐的交流或音乐的艺术形式的交流。[⑦] 艺术音乐本身就是流通的产物。无论是楚地的巫乐、吴地的清商、唐代的酒筵歌曲还是宋代的歌舞小戏，它们都完全摆脱了谣歌或徒歌的原始性，在流传过程中得到了充分的艺术加工，这样一来，它们也取得了进一步流通的条件。原则上说，音乐交流的总体态势就是由艺术形式较为丰富的一方流向艺术形式较为单薄的一方。

音乐有多种功能。在宗教活动中，它是造成宗教气氛的工具；在民间歌唱中，它是抒情达意的手段；在宴乐活动中，它有娱乐和组织游戏的功能。因此，艺术音乐总是代表着一种较为高级的文明；在豪门贵族的音乐活动中，它还代表着一种享乐文化。这就决定它必然要流向作为政治、文化中心的首都以及其他城市，服务于

---

① 《宋书》卷九二，中华书局点校本，页 2261。

② 《说郛三种》，上海古籍出版社影印，1988 年，第 6 册，页 2883 上。

③ 见刘禹锡《竹枝词九首并序》《踏歌辞》《纥那曲》，温庭筠《秘书刘尚书挽歌词》。

④ 见《云溪友议》，古典文学出版社，1958 年，页 34，63—64。《乐府杂录》，上海古籍出版社，1958 年，页 26—28。

⑤ 《剑南诗稿》卷二七，《陆放翁全集》，北京：中国书店，1986 年，中册，页 439。

⑥ 《北溪大全集》卷四七，有文渊阁《四库全书》本。

⑦ 音乐流传有两种方式：一是作为特定人群的一种语言手段，随这一人群的迁徙而流传；二是作为一种艺术，跨越人群界限而流传。这里说的是后一种方式。“艺术音乐”指配入器乐、具有固定曲调的作品，主要相对于即兴歌唱而言。

上层居民的宗教生活和艺术生活，并以此为据点向四周扩散。隋代时候，南方经师纷纷被召入东西二京，造成京中官供“寻常唱导之士，人分羽翼”的局面，使人得出“海内包括言辩之最，无出江南”的评价。① 唐代会昌年间，武宗常往教坊作乐，意不能尽，遂“诏扬州监军取解酒令妓女十人进入”。② 这两个例子说明：南方音乐是由于其所具备的较高艺术水平，能够满足北人对较高层次的宗教生活、艺术生活的需要，而得以大规模地向北流传的。

四、关于中国音乐风格的形成

在中国音乐的发展历史中，南方音乐的相对独立是一个值得注意的现象。这种独立性表现在两个方面：第一，南方音乐依靠自己的艺术力量不断积累和发展，形成了独特的风格。作为对北方音乐的补充和作为对北方艺术形式的提高，它曾经极大地影响了北方音乐，尤其是中原城市中的音乐。第二，由于它代表了特殊的风土人情，因而在每一次文化交流运动中，它都未曾被外来文化吞没；相反，它总是作为汉族音乐的代表，同化了外来的音乐。这两方面的情况都有助于说明中国音乐风格形成中的一个重要事实，即在这一形成过程中，南方音乐总是处在一个主导地位。

汉民族是一个农业民族。以汉民族音乐为主体的中国音乐，可以说是农业文明的产物。通过历史上的文化交流而凸现出来的东西文化的对比，往往可以看作农业文明同游牧文明的对比。在这一类对比中，农业文明最终都取得了优势地位。这一情况表明：南方音乐之所以能北渐，中国音乐之所以会形成现在这样一种风格，乃是由中国文化中的农业因素决定的。因此可以说，中国的音乐风格，就是农业文化的风格。

音乐风格形成的过程也可以看作进行艺术选择的过程，通过对南方音乐特征的分析可以看到：在这一选择过程中，有两条经常发生作用的标准，即民族个性的标准和艺术水平的标准。这两条标准并不是总能统一不悖的。例如在中古时代的胡乐入华运动中，反映游牧文化的喧闹风格和反映较高艺术水平的乐、歌、舞相结合的形式，即曾同时传入内地。这种矛盾引发了历经数百年时间的音乐文化相融合的运动，在宫廷燕乐中，则表现为从十部伎到二部伎再到法曲或教坊新俗乐曲这一系列节目类型的过渡。这一过渡的基本线索是：保持外来民族音乐风格原貌的乐曲→融合华夷两种风格的乐曲→改造胡乐而成的吻合汉民族音乐风格的乐曲。天宝十三载太乐署供奉曲改名，将五十多种胡乐曲改为汉名，其意义便是标志了改

---

① 见《续高僧传·杂科声德篇》，《高僧传合集》，页378下。

② 《唐语林》卷三，周勋初校证本，中华书局，1987年，页209。

造胡乐工作的初步完成。后来的历史表明：在上述文化融合运动中最后取胜的都是些既具备丰富细致的艺术特征又与汉民族音乐风格相协调的乐曲，例如《霓裳羽衣》《倾杯乐》等法曲型大曲，《凉州》《甘州》《伊州》等边地大曲，《柘枝》《菩萨蛮》等源于西南少数民族的乐曲，以及《玉树后庭花》《水调》《绿腰》等本来就产于汉地的乐曲。[①] 我们由此知道：在对多种音乐文化进行比较和选择的过程中，艺术水平的标准总是在民族个性标准的影响下发生作用的。这是中国音乐风格形成史上的一个重要现象。

在历史上的外来文化中，只有佛教文化长存于大江南北，保持了不曾衰退的影响。这种情况对于以上所云似乎是个例外，但这一例外同样证明了农业文明在中国音乐风格形成中的决定性作用。随着佛教西来而传入的音乐有两类：一是呗赞转读音乐，二是佛教节庆歌舞。实际上，这两类音乐乃是两种文明的产物：前者产于印度，后者产于天山南北的康、安、米、史、龟兹、于阗地区；前者是农业文明的产物，后者则是游牧文明的产物。经过历史淘汰，留存于中国内地的佛教音乐大都是呗赞转读音乐，而被称作“佛曲”的那批中亚佛教歌舞，却早在唐代便陆续消亡了，代之而起的是净土宗的通俗说唱和禅宗的赞道之曲。[②] 这一现象进一步表明：汉族音乐对于外来音乐的选择，实质上是农业文明所作出的选择。

中国音乐还在发展，所谓“中国音乐风格”永远是一个过程。随着中国经济结构的变化，随着东西方文化对比的性质的改变，中国音乐一定会出现一些新的风格。不过直到目前为止，我们的音乐家或音乐理论家，仍在自觉或不自觉地重复千百年前祖先们做过的选择。当他们在《周易》《老子》《庄子》中吸取艺术灵感的时候，当他们在南方各民族文化中采摘音乐素材的时候，他们实际上是用自己的作品，向国际乐坛再次证实了中国民族音乐的历史命运。

（原载《中国社会科学》1990 年第 5 期）

---

① 关于大曲及其分类，参见本书《唐大曲及其基本结构类型》一文；关于《柘枝》、《菩萨蛮》的来源，参见杨宪益《李白与〈菩萨蛮〉》、《〈柘枝舞〉的来源》等文，载《译余偶拾》，北京：三联书店，1983 年。法曲型大曲具有风格清雅的特点，故白居易《法曲》诗序云：“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也。”边地大曲产于唐代的河西、陇右地区，皆为华夷融合的乐曲，参见《隋唐燕乐和东西文化交流》文中论《西凉乐》一节，余见《唐声诗》下编。

② 参见本书所载《汉唐佛教音乐述略》《隋唐燕乐和东西文化交流》二文。

朝鲜半岛《步虚子》的中国起源

一、朝鲜半岛的《步虚子》

在位于首尔(汉城)市南部的韩国国立国乐院,保存了一支名叫《步虚子》的古代乐曲。在全世界所有音乐作品中,它应该是最古老的一支乐曲——拥有最丰富的历史记录,也拥有最长的未间断的历史。在每年特定时间,韩国国乐院都会向公众演奏它,以表明韩国音乐的古老和流传有绪。

但这支乐曲却来自中国。大概在宋徽宗政和四年(1114),它从北宋首都开封进入高丽宫廷。这一年,高丽睿宗行用辽朝年号,称"天庆四年"。当时,为了动员高丽来参加抗辽救亡,宋徽宗连续两次向睿宗赠送了最豪华的礼品:1114 年赠送了一支教坊乐队,1116 年则赠送了一支大晟乐队。尽管徽宗的措施未能阻挡契丹人和女真人的铁蹄,但却使《步虚子》等一批队舞曲、大曲和词调歌曲随教坊乐队在高丽宫廷落了户,得以长存于世。

和《步虚子》同时进入高丽的乐曲,共有七十多曲。其中有一首《洛阳春》,同样流传到了今天。二者的区别在于:《洛阳春》是作为单纯词调曲传入高丽的,附有唱词,即欧阳修所作"纱窗未晓黄莺语"词;《步虚子》则作为队舞《五羊仙》中的"中腔"歌曲传入高丽,词为无名氏"碧烟笼晓海波闲"词。更大的区别体现在年代上:《洛阳春》是一首宋代的新歌曲;而《步虚子》则是一首古歌,其历史可以再往前追溯七百年,追溯到公元 5 世纪初期。

关于 12 世纪《步虚子》的演奏法,《高丽史 · 乐志》有详细记录。它说,《五羊仙》是由乐官、妓、"王母"妓、引人、竹竿子、奉旌节等人组成的舞队,演出节次主要有四:其一,奏《五云开瑞朝引子》,进口号致语;其二,奏《五云开瑞朝引子》、《万叶炽瑶图令(慢)》、《嗺子令》、《中腔令》等曲,各有舞,舞讫唱《步虚子令》"碧烟笼晓"

词;其三,奏《步虚子令(中腔)》、《中腔令》、《破字令》等曲,各有舞,舞讫唱《破字令》"缥渺三山"词;其四,奏《中腔令》,进口号致语。《步虚子令》词如下:

> 碧烟笼晓海波闲。江上数峰寒。佩环声里,异香飘落人间。弭绛节、五云端。宛然共指嘉禾瑞,开一笑、破朱颜。九重峣阙,望中三祝高天。万万载,对南山。①

由此看来,《步虚子》既是歌曲,也是伴舞的乐曲。它的节奏较快,故称"令";而所谓"中腔",则是指速度稍慢的令曲。

关于东传到高丽的中国乐队,《高丽史》有细致的记录;但这两支乐队在高丽宫廷中却像是一件摆设:未曾废弃,也不常使用。从《高丽史·乐志》的记载看,公元1116年以后,高丽朝廷使用宋乐的次数并不多,仅公元1135年,仁宗曾把大晟乐用于祭籍田仪式;公元1188年,明宗曾把大晟乐用于夏禘;公元1359年,恭愍王令有司新制乐器,以补充散失的雅乐。再接下来的记录,就是成书于公元1493年的《乐学轨范》了。据此书记载,进入朝鲜时代以后,《步虚子》不仅用入《五羊仙》,而且用入新乐曲《受宝箓》、《受明命》,同时也用入"乡唐交奏"的《响钹》舞、《鹤舞》。②这意味着,《步虚子》等中国乐曲,它们在朝鲜半岛的保存,是以本土化或曰"乡乐化"为代价的。

从《朝鲜王朝实录》③以下记载看,《步虚子》是朝鲜时期宫廷仪式的常用曲:

世宗三年(1421)九月辛未日,以《步虚子》、《圣寿无疆》、《太平年》用于广孝殿祭享乐。世宗十三年(1431)三月戊寅日,准礼曹所奏,在五日朝参仪中奏《步虚子》。世宗二十七年(1445)二月丙午,准礼曹启,把还宫时所奏唐乐《步虚子》改为《洛阳春》。又据二十九年(1447)六月乙丑的实录,世宗曾定《小抛球乐》、《步虚子》、《清平乐》等26曲为时用俗乐曲。④

端宗二年(1454)四月丙午,准礼曹启,文昭殿祭享及大小宴享之乐用新乐谱。其中进花、折花、进爵之时用《步虚子令》。

成宗二十三年(1492)八月己未,新撰登歌乐章共九爵。第二爵《宣化曲》用《步

---

① 《高丽史》,首尔亚细亚文化社,1990年影印乙亥字本,中册,页539下至540下。

② 《乐学轨范》,首尔亚细亚文化社,1975年影印日本蓬左文库本,页143—145,163—165,179,183,217,220,230。"乡唐交奏"的涵义是:让朝鲜乐工用朝鲜乐器来和源于中国的"唐乐器"合奏。

③ 《朝鲜王朝实录》是关于自朝鲜王朝始祖以来二十五代王共472年(1392—1863)王朝史事的实录,共1,893卷,有韩国国史编纂委员会影印本。

④ 参见《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》,韩国精神文化研究院1996年,民俗苑1998年,第1册页460;第2册页75,692,762。

虚子》调，词云："宣尼神化万方同，无地不尊崇。海东开国千年，益振文风。住翠华，泮宫中。精禋式奠苹蘩，飨学生，馈臣工。桥门观听，骈阗竞祝吾君，弥亿载，启群蒙。" 辞式和高丽时期的"碧烟笼晓"词相同。

燕山君七年(1501)八月癸酉，"日本国使臣接见时，妓三百，令盛饰梳妆，分列东西，《步虚子》促节连奏。"燕山君十一年(1505)十一月己亥，"传曰：新制乐章，如《敬清曲》、《赫盘曲》、《泰和吟》，依《与民乐》、《步虚子》、《洛阳春》等歌词，并以真书及谚文点其高低印出。"①

肃宗三十二年(1706)八月壬子，进宴于仁政殿，"进第五爵，上举爵，乐奏《步虚子令》，舞童入作响钹。""进第七爵，上举爵，乐奏《步虚子令》，舞童入作广袖。""进第九爵，上举爵，奏乐《步虚子令》，舞童入作广袖。"肃宗四十年(1714)九月丁巳，上御崇政殿，行进宴礼。"进第五爵，乐奏《步虚子》，舞童入作响钹。""进第七爵，乐奏《步虚子》，舞童入作广袖。""进第九爵，乐奏《步虚子》，舞童入作广袖。"肃宗四十三年(1717)七月庚辰，准礼曹启，还宫时所奏唐乐《步虚子》改为《洛阳春》。肃宗四十五年(1719)四月庚申，上出御景贤堂，锡耆老诸臣宴，共五爵。"第三爵，乐奏《步虚子》，令响钹、舞童入作。"同年九月丁酉，上出御景贤堂受宴，共六爵。"判中枢府事李颐命进第三爵如仪，乐奏《步虚子》，令舞童入作。""锦平尉朴弼成进第五爵，乐奏《步虚子》，令舞童入作。"

英祖十四年(1738)二月乙巳，引见大臣，说到"宴飨时所谓《步虚子》、《灵山会》音，永处太促，低处太高"云云。英祖四十三年(1767)十二月壬申，命招入掌乐院笛工一名，吹《与民乐》、《步虚词》。②

高宗三十一年(1894)二月甲寅，御康宁殿，行外进宴。进汤之时，登歌作《万邦咸宁》之曲，轩架作《洛阳春》、《步虚子》。③

以上记录表明，朝鲜时期有两种《步虚子》：一为《步虚子》本曲，二为《步虚子令》。皆有词，词调和高丽时相同。它们常用于各种燕飨仪式，因此得到保存。

由于以上缘故，朝鲜时代很多音乐文献对《步虚子》及其乐谱作了记录。例如《乐章歌词》(16世纪上半)、《丰呈都监仪轨》(1628)等乐书，《安瑞琴谱》(1572)、《玄琴新证假令》(1680)、《大乐后谱》(1759)、《浪翁新谱》(1776前)、《俗乐源谱》、《游艺志》等乐谱。这些资料提供了做细致研究的条件。韩国学者李惠求的研究结论是：《步虚子》谱和《洛阳春》谱都保留了作为词调曲谱的特点，即重视"换头"(朝鲜人称"还入")而不是间奏，采用一字一音式的音乐形式。《步虚子》各谱之间有一

---

① 同上注，第3册，页160；第4册，页837；第5册，页66，205—206。所谓"真书"，指朝鲜人所用汉字；"谚文"，指世宗大王所造拼音文字。

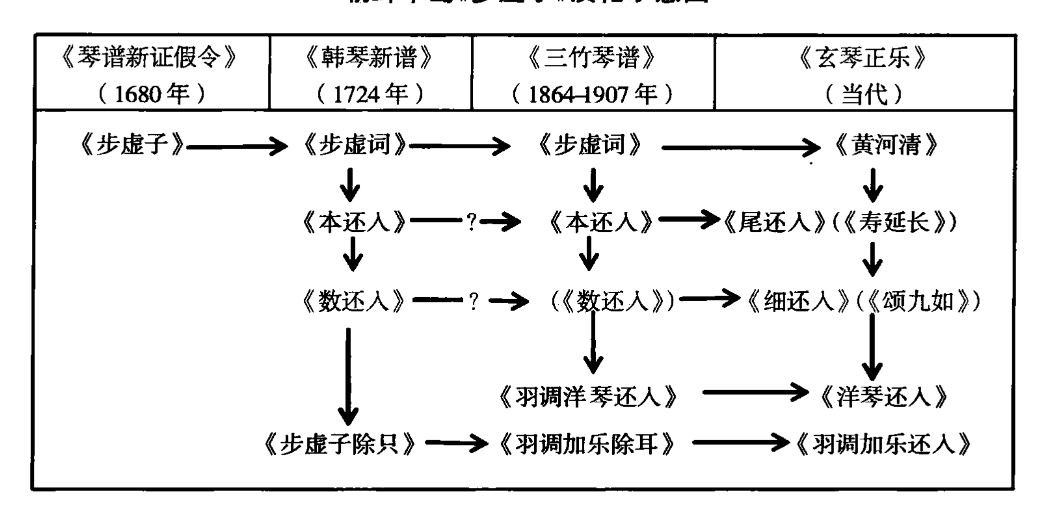
② 以上参见《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》，第7册，页153，163，175，222，592。

③ 参见《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》，第8册，页776。

重要区别，即在其换头部分，受乡乐舞蹈节奏的影响，有加快的倾向。另外，在年代较晚的乐谱中，装饰音和间音也越来越多，《步虚子》于是成为一支繁音促节的乐曲。① 张师勋则认为：《步虚子》在发展过程中产生了许多派生曲，例如从《大乐后谱》所载《步虚子》的上阕（朝鲜人称“指入”），发展出了弦乐《步虚词》；从《大乐后谱》、《俗乐源谱》所载《步虚子》的选段中，发展出了管乐《步虚子》。又如从古《步虚》曲的换头以下（“还入”）部分，通过变奏发展出了《呈祥之曲》中的《尾还入》《细还入》《两清还入》《羽调加乐还入》等曲。中国乐曲在朝鲜传承，势必经由这些途径而实现乡乐化。“唐乐”消化“乡乐”的主要方式，便是以一支乐曲的不同部分为基础，产生众多变奏形式。②

对于韩国音乐学来说，《步虚子》的价值可以说是无以伦比的。其研究成果不胜枚举。结合各家学说，今把《步虚子》的演变情况概括为以下一图③：

朝鲜半岛《步虚子》演化示意图



不过，无论是对于韩国学者，还是对于中国学者，关于《步虚子》的早期情况，却是“红墙隔雾未分明”的，因为尚有以下问题未曾解决：

——为什么《步虚子》的影响能够如此深远？这同它的身世是否有关？

——《步虚子》是怎样在中国起源的？其背景如何？

为解答这些问题，今特撰写本文。

① 李惠求《词乐〈洛阳春〉考》、《步虚子考》，载《韩国音乐研究》，韩国国民音乐研究会，1957年。

② 张师勋《步虚子论考》，载《国乐论考》，首尔大学出版部，1966年。

③ 参见孙泰龙《韩国音乐论签》第一篇第三章，岭南大学出版部，2002年。

二、关于《步虚》的早期记录

据多方考察,《步虚子》原称《步虚》,是一支道教歌曲。其记载最早见于道教经典《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》。① 此经所提及的人名,最晚为西晋人葛洪;所称引的典籍,最晚为东晋哀帝兴宁年间(363—365)所出的《大洞真经三十九章》。② 故可以判断,这部书是由东晋安帝年间(公元397年至418年)人葛巢甫撰写的。③ 此书所记载的《步虚》之法,比其它道书所记更为简朴,反映了《步虚》的初期状况:

> (十方)拜既竟,斋人以次左行,旋绕香炉三匝,毕。是时亦当口咏《步虚》,蹑《无披空洞章》。所以旋绕香者,上法玄根无上玉洞之天大罗天上太上大道君所治七宝自然之台。无上诸真人持斋诵咏,旋绕太上七宝之台,今法之焉。④

这时《步虚》的特点,一是用口咏之法,二是有动作,即配合仙歌《无披空洞章》行步旋绕。不过,据陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》介绍,大罗天诸仙人诵咏《空洞歌章》时,"诸天奏乐,百千万妓云璈朗彻,真妃齐唱而激节,仙童凛颜而清歌,玉女徐进而跰跹,放窈窕而流舞,翩翩诜诜而容裔"⑤。《步虚》既然上法大罗天诸仙人,那么它仍须遵循一种内在的音节,亦即通过"存想"而在内心体验的音节。这就是说,《无披空洞章》这一神话中的乐曲,其音乐是真实存在的。

到刘宋时代,关于《步虚》的记载就较为具体了。这些记载见于道教理论家陆修静(406—477)的著述。陆修静在《洞玄灵宝玉京山步虚经》中说明了施行《步虚》时的存想之法,又在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中详述了施行时的行为规则。其大略为:

> 修灵宝洞玄斋诵《空洞步虚章》,先叩齿三通,咽喉三过,心存日月在己面上,光芒灌鼻。……光明出项后,焕然作九色圆像,薄入玉枕,彻照十方,随我

---

① 《道藏》,文物出版社等1988年影印明本,第9册,页867—874。

② 《大洞真经》又称《上清真经》。关于它的撰作与传授,可参陶弘景《真诰》卷一九《真诰叙录》,以及《太平御览》卷六七八引《南岳魏夫人内传》,《太平广记》卷五八引《魏夫人传》。

③ 陈国符《道藏源流考》说:"今之《灵宝经》,东晋末叶葛巢甫(葛洪从孙)所造。"中华书局,1985年,页66。

④ 《道藏》,第9册,页868—869。

⑤ 《道藏》,第34册,页625。

> 绕经旋回而行。……①
>
> 今道士斋时所以巡绕高座、吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时也。行道礼拜皆当安徐雅步，审整庠序，俯仰齐同，不得参差。巡行《步虚》皆执板当心，冬月不得拱心，夏月不得把扇，唯正身前向，临目内视，存见太上在高座上。注念玄真，使心形同丹合。②

这时的《步虚》，明显增加了叩齿、咽液、存思等养生术的内容，以及在行迹和心念两方面进行自我检束的内容。

由于陆修静的整理，作为灵宝斋仪组成部分的《步虚》，其制度在刘宋时代就算奠定下来了。后来的《步虚》，基本上没有脱出这一轨范。例如在《无上黄箓大斋立成仪》卷三四所引张万福天师语中，我们可以看到唐代《步虚》的情况。张万福的说法是：

> 七宝玉官皆元始天尊所居，诸天众圣朝时皆旋行，诵歌《洞章》，即《升玄步虚章》，或《旋空歌章》、《大梵无量洞章》之流也。密咒毕，都讲唱《步虚》旋绕，以次左行，绕经三周。其第一首但平立面经像作，第二首即旋行，至第十首须各复位。竟之，每称善。各回身向中，散花礼一拜，十方朝玄都也。③

由此可见，唐代《步虚》有两个新特点：其一是把原来存想的“大罗天太上无极虚皇天尊”，改称为“元始天尊”；其二是把原来专用于灵宝斋仪的《步虚》，推广而用于一切赞道节次。前一种改动是为适应道教的新神系而进行的，它进一步强调了道教的主神崇拜的特征。④ 后一种改动则是唐代道教科仪进一步组织化、系统化的反

---

① 《道藏》，第 34 册，页 626。文中“项”原写作“须”，此据《无上黄箓大斋立成仪》卷三四改。

② 《道藏》，第 9 册，页 824。

③ 《道藏》，第 9 册，页 579。

④ 在刘宋之前，道教经典一般用“太上”二字作为道教尊神的标志。这些尊神的彼此关系并不确定，例如在陆修静的《太上洞玄灵宝授度仪》中，有太上玄元、太上大道君、太上老君这三位平列的尊神；到梁代陶弘景的《洞玄灵宝真灵位业图》中，冠以“太上”的尊神达七个。但也就是在这两部道书中，元始天尊的地位开始得到了肯定。例如《真灵位业图》首次排列了五百多位道教神仙，分其为七个中位，每个中位各有左位、右位等，其中第一中位就是“虚皇道君应号元始天尊”。这种排列法使以元始天尊为最高神的道教神系得以初步形成，故《隋书·经籍志》说：“道经者，云有元始天尊，生于太元之先，禀自然之气，冲虚凝远，莫知其极。……以为天尊之体，常存不灭。每至天地初开，或在玉京之上，或在穷桑之野，授以秘道，谓之开劫度人。……所度皆诸天仙上品，有太上老君、太上丈人、天真皇人、五方天帝及诸仙官。”《隋书》卷三五，中华书局，1973 年，页 1091。

映，它意味着《步虚》已成为一支充分仪式化的曲调。

以上三段关于《步虚》的资料，可以看作对《步虚》从产生到定型这一过程的反映。其中的要点是：从东晋到南北朝再到唐代，《步虚》经历了一个仪式性逐步增强的过程；与此同时，它也在艺术化的方向上前进了一步。我们可以通过两种比较来说明《步虚》作为艺术歌曲的成长。

其中一种比较是：在东晋时代，《步虚》仪式强调的是"烧香歌诵"、"委心香烟"①；而在刘宋时代的《洞玄步虚吟》中，则出现了"啸歌观大漠，天乐适我娱"，"欢乐太上前"，"太上唱清谣"等语句。② 后者强调的重点，已经是"精魂合乐"了。正是它助长了南北朝时代的仙歌传说的流行，以致在北周类书《无上秘要》中，出现了"仙歌"的专卷。③庾信《步虚词》所云"云度弦歌响"，"回云随舞曲，流水逐歌弦"；《乐府解题》所云"《步虚词》，道家曲也，备言众仙缥缈轻举之美"④：同样反映了南北朝时代《步虚》音乐的艺术化倾向。

另一种比较是：在南北朝《步虚词》中表达的道教音乐理想，后来到唐代便逐渐成为现实。例如据《册府元龟》卷五四记载，天宝十年，玄宗皇帝曾亲自在道场内指导道士唱《步虚》，使"平上去入，则备体于正声；吟讽抑扬，则宛仍于旧韵"，并将经过修订的《步虚》韵腔，宣示中外。⑤ 这意味着，《步虚》曲的曲调、声韵已臻于精美和规范。又如在《景龙文馆记》等文献中，可以看到"李行言唱《步虚歌》"，"貌伟声扬"一类记载；而在唐代诗人关于《步虚》的描写中，也出现了"磬杂音徐彻，风飘响更清"，"闲对君王理玉琴……《步虚》声细象窗深"等诗句。⑥ 这说明唐代《步虚》已在实践"仙歌"的理想，采用弦乐和金石之乐伴奏，并讲求音诵之美，故而成为一种专门的艺术项目。另外，薛涛《试新服裁制初成》诗说："长裾本是上清仪，曾逐群仙把玉芝。每到宫中歌舞会，折腰齐唱《步虚辞》。"《太平广记》卷四六引《博异志》说："唐真元十一年……有唱《步虚歌》者数十百辈……词曰：'凤凰三十六，碧天高太

---

① 《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》："三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵以上，象真人大圣众绕太上道君台时也。……今世学者多浮浅，不能受至经，故示斋法以委心香烟耳。"《道藏》，第 9 册，页 869。

② 《洞玄灵宝玉京山步虚经》，《道藏》，第 34 册，页 625。

③ 《道藏》，第 25 册，页 48—53。

④ 庾信撰、倪璠注《庾子山集注》卷五，中华书局，1980 年，页 392，394。《乐府诗集》卷七八，中华书局，1979 年，页 1099。

⑤ 王钦若等编纂、周勋初等校订《册府元龟》，凤凰出版社，2006 年，页 569。又见《全唐文》卷九二七，元辨《谢亲教道士步虚声韵表》。

⑥ 《全唐诗》卷三六七张仲素《上元日听太清宫步虚》，中华书局，1960 年，页 4135；卷七三五和凝《宫辞》，页 8399。

清。元君夫人踏云语，冷风飒飒吹鹅笙。'"[1]这些记载则说明：《步虚》在中晚唐时候已具备长短句形式，演于歌舞会，成队舞，配有专门的服装和美妙的舞姿。如果把这些记载理解为《步虚》用作俗曲的记载，那么它们便从侧面证实：《步虚》是一支具有较高艺术性和动作性的曲调。

三、《步虚》产生的文化背景

关于《步虚》的来历，刘宋以前有大体相近的两种说法。其一说三国时方士葛玄从太极真人处得到这一乐曲，先传至弟子郑隐（郑思远），再传至西晋时的葛洪。[2] 例如今存《洞玄灵宝玉京山步虚经》篇末说："太极左仙公，葛真人讳玄，字孝先，于天台山授弟子郑思远、沙门竺法兰、释道微、吴时先主孙权，后思远于马迹山中授葛洪。"其二说它产自三国，由当时道士仿效"空里诵经声"而作。例如《异苑》卷五"梵唱"条说："一云陈思王游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮。解音者则而写之，为神仙声。道士效之作《步虚》声。"[3]今存《太上洞玄灵宝授度仪》曾记载"咏《步虚》"等斋仪，末云"师弟子绕坛梵咏"[4]。若把"梵咏"之"梵"理解为来自佛教的语汇，那么，关于"空里诵经声"的说法便不应是虚言。换言之，这两种说法都涉及佛教的呗赞转读[5]，都说《步虚》始于三国，应当包含了某种历史真实。这事实就是：三国孙吴之时，佛教呗赞转读之法传入中土。[6] 在这一历史事件的启发下，神仙道教也创制了用于内修的《步虚》歌咏，经"左慈—葛玄—郑隐—葛洪"这一师承系统的传授而在葛巢甫手中改制为灵宝斋仪。在道教史上，这一传授系统被称为"金丹道派"。

关于《步虚》的得名之由，也有两条线索可资考证，一是《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》所言"蹑《无披空洞章》"、"上法玄根……大道君所治七宝自然之台"云云，二是《洞玄步虚吟》所言"旋行蹑云纲，乘虚步玄纪"云云[7]。"蹑"与"步"同

---

① 《全唐诗》卷八〇三，页 9042。《太平广记》卷四六，中华书局，1961 年，页 285—286。

② 见《玉音法事》引《太上玉京山步虚经》。《道藏》，第 11 册，页 140。

③ 《异苑》为刘宋刘敬叔所作。见《学津讨原》本，江苏广陵古籍刻印社，1990 年影印，第 12 册，页 369 下。

④ 《道藏》，第 9 册，页 852，856。

⑤ 竺法兰又称"竺兰"，是晋宋时代著名的善声沙门。《宋高僧传·读诵传》："原夫经传震旦，夹译汉庭，北则竺兰，始直声而宣剖；南唯僧会，扬曲韵以讽通。"《宋高僧传》卷二五，中华书局，1987 年，页 647。

⑥ 参见王小盾《汉唐佛教音乐述略》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

⑦ 《洞玄步虚吟》载见陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》及《太上洞玄灵珠宝授度仪》，后者见《道藏》，第 9 册，页 852。

义，“玄”与“虚”同义，故“步虚”可理解为步蹑虚空或步蹑玄云，即晁公武《郡斋读书志》所说：“其章皆高仙上圣朝玄都玉京，飞巡虚空之所讽咏，故曰《步虚》。”①在魏晋南北朝时代，名义和《步虚》相近的曲调另有《步玄》一曲。旧题葛洪所撰《汉武内传》记此曲云：“上元夫人自弹云林之璈，鸣弦骇调，清音灵朗，玄风四发，乃歌《步玄》之曲。”曲有辞，辞为“昔涉玄真道，腾步登太霞，负笈造天关，借问太上家，忽过紫微垣，真人列如麻”云云。② “腾步登太霞”亦可作为《步虚》名义的佐证。据研究，《汉武内传》大约出于东晋孝武帝太元末年或安帝隆安年间(396—401)，乃因灵宝风教大行，上清派道士如王灵期辈引述大量上清古道经而造作了此书。书中所言诸天妓乐，明显接受了佛教飞天传说的影响；书中所言仙歌，则是上清道派冥思见神的宗教体验的产物。③ 总之，《步虚》、《汉武内传》同上清道派之间，有着密切的关联。

事实上，《步虚》这一新的道教科仪方式或音乐舞蹈现象，就是在金丹、上清、灵宝等神仙道派纷起的背景上产生和形成的。

金丹道派是一个以讲求金丹服食、宝精行气为特征的道教派别，世代秘传，其代表作品有西晋葛洪所著的《抱朴子》内外篇。《抱朴子》讲究“玄”，讲究“思神守一”，讲究内修与外养合一。其中《金丹》篇曾说到这一派的师承渊源，略云左慈在天柱山中精思时，神人授以金丹仙经，后经葛玄传至郑隐。葛洪师事郑隐日久，“乃于马迹山中立坛盟受之……他道士了无知者”。④ 这段话同《洞玄灵宝玉京步虚经》所说的《步虚》传授系统，以及“不可轻传非人也”的《步虚》传授原则，是一致的。我们因此可以相信：《步虚》歌咏是作为一种内修方式或思神守一的方式，由金丹道派创造出来的。

同金丹派相比，上清派则是一个以讲究内观、进行精神体验为特征的道教派别。上清派的开创人物有魏华存(252—?)、杨羲(330—386)、许谧(305—376)等人，所崇奉的经典主要是《大洞真经》。此经的部分内容保存在今《道藏》第一册所载的《上清大洞真经》中。就现有资料看，这是一部专论登斋入靖时存思仪节的典籍。书中所言存思内容，包括五方之炁、日月、二十四星等神真；所言存思方式，包括诵请神真、叩齿、咽液、咒祝、存思真炁及真神在体内的运行等环节。《洞玄灵宝玉京山步虚经》和《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》论《步虚》时，曾强调要“叩齿”、“咽液”、“存日月在已面上”、“存三素元君在金华宫”、“临目内视”、“注念玄

---

① 晁公武撰、孙猛校证《郡斋读书志校证》卷一六，上海古籍出版社，1990年，页746。

② 载《道藏》，第5册，页55。后人所编《诸真歌颂》亦录此辞，题云：“西王母宴汉武帝，上元夫人弹云林之璈，歌《步虚》之曲。”见《道藏》，第19册，页853。

③ 李丰楙《六朝隋唐仙道类小说研究》，台湾学生书局，1986年。

④ 王明《抱朴子内篇校释》卷四《金丹》，中华书局，1985年，页71。

真”。这一套方法，明显表现了上清道派对于《步虚》的影响。

在《步虚》同上清道派的关系方面，另一件值得重视的事情是上清道派积极制造的仙歌传说。魏晋南北朝时代的道教“仙歌”，集中见于《无上秘要》卷二〇。其中记载了二十多种仙歌，原本出处为《洞真回元九道经》《洞真变化七十四方经》《洞真四极明科》《太上真人八素阳歌九章》《三皇经》《真迹经》《道迹经》《灵乐洞真七圣元纪经》《大洞真经》《真诰》等，基本上是上清派的经典。从这些道经所记的仙歌本事看，它们应当都是上清派内观神真等宗教体验的产物。它们同《步虚》法所谓“上法无上诸真人持斋诵咏”的情况一致，二者之间明显存在相互影响的关系：

《大洞真经》：“上清西华紫妃及西王母，乃各命侍女王廷贤、于广晖等弹云琅之璈，又命侍女安德音、范曲珠击昆明之缶，又命侍女左抱容、韩龙宾吹凤鸾之箫，又命侍女赵运子、李庆玉拊流金之石。”

《洞真回元九道经》：“此三章出玉清上宫九阳玉章，九华玉皆恒歌诵之……。凡修飞步、七元、行九星之道，无此歌章皆不得妄上天纲，足蹑玄斗。”

《太上真人八素阳歌九章》：“右《阴歌》、《阳歌》凡有一十五章……能恒讽咏者，使人精魂合乐，五神谐和，万邪不侵。”①

以上第一条说明：至晚在杨羲等人造作《大洞真经》的时候（东晋哀帝兴宁二年，公元864年）②，上清派便把西王母故事用进了道教的仙歌传说。以上第二条说明：《步虚》是“修飞步、七元、行九星之道”仪式中的一环，所以《洞玄步虚吟》说到“蹑云纲”、“步玄纪”等步罡踏斗的动作内容。至于第三条，则可看作关于歌咏《步虚》之宗教功能的提示：在道教徒看来，《步虚》同其它仙歌一样，具有咒术功能；修行者可以通过歌咏和行步，达到形神的和合，抵御万邪的侵入。总之，上清派所代表的登斋入靖、内观神真的修行风潮，是《步虚》得以流行的一个重要背景。

但《步虚》之成为影响深远的斋仪，却是同道教灵宝派直接相关的。

灵宝派是以讲求符箓科教为特征的派别，其代表人物，便是上文多次提到的葛巢甫。葛巢甫是葛洪的从孙；他在《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》中，频繁引用“左仙公”、“郑先生”、“抱朴子”的语录，表明他同葛洪的仙学有共同的传授系统；

---

① 《无上秘要》卷二〇，《道藏》，第25册，页48，50，52。

② 《真诰》卷一九《真诰叙录》：“伏寻《上清真经》出世之源，始于晋哀帝兴宁二年太岁甲子，紫虚元君上真司命南岳魏夫人下降，授弟子琅琊王司徒公府舍人杨某，使作隶字写出，以传护军长史句容许某，并其第三息上计椽某某，二许又更起写，修行得道。”《道藏》，第20册，页603。

而《抱朴子内篇》亦多次述及《灵宝经》中的仙术;故灵宝派实际上是从金丹派中发展出来的一个分支。但从另一方面看,灵宝派并非是对金丹派的直接延续。其一,灵宝斋仪对上清派理论有所吸取。例如葛巢甫主张"以古斋法合得洞真",认为"《六洞真经》三十九章,不得人间诵之,所以尔者,是真道幽升之经也",对上清派的修仙方式作了一定程度的肯定。其二,灵宝派明显具有为金丹道派、内观道派补弊的意识。它反对这些道派只讲个人发展、不顾社会教化的倾向,而自标"大乘",提出了"教化愚贤,开度一切学人"的主张。它确定了一整套斋仪节次,使用了一套包括法师解经、都讲赞颂、监斋弹罚非法、侍经侍香侍灯安置诸器的组织规则,从而使灵宝斋仪成为开放性的斋仪。因此,它虽然不排斥金丹,但在根本上轻视金丹;它虽然采用存神之法,但只把存神当作行斋转经的辅助手段。① 葛巢甫论斋仪的重要性说:"夫学真仙白日飞升之道皆以斋戒为立德之本。"又论斋仪的功能说:"夫感天地,致群神,通仙道,洞至真,解积世罪,灭凶咎,却冤家,修盛德,治疾病,济一切物,莫近乎斋静转经者也。"这意味着:灵宝派已打破过去神仙道教的秘传传统,重新强调了宗教在组织道众方面的作用。东晋安帝年间曾出现灵宝派"风教大行"的局面②,这并不是偶然的。正是由于灵宝派对具有宗教组织作用的斋仪加以强调,《步虚》才能从金丹道派的秘传中走出来,由一种道教秘术而成为一种具有充分的社会意义的仪式。

四、《步虚》音乐舞蹈要素的来源

上文说到:《步虚》是一支富有艺术性和动作性的曲调。作为仪式歌咏,《步虚》的性质其实接近于歌舞。因为按照理论家的说法,舞蹈是一种借着人体有组织有规律的运动来抒发感情的艺术。尽管《步虚》的动作被严格的仪式所限制,抒情性、艺术性都很薄弱;但宗教舞蹈的特征之一就是仪式性,《步虚》具有宗教舞蹈的特征。此外,我们还可以从以下三个意义上认识《步虚》的舞蹈特质,即:它配合音乐,有一定的节律;它的动作可以脱离仪式而用于表演;它同古代的禹步、七盘舞等舞蹈有很深的渊源关系。

为了对《步虚》的性质获得更为清晰的认识,我们可以再从音乐舞蹈角度,探讨它的各种组成要素的来源。

(一) 仙歌:在音乐性格上,《步虚》属于魏晋南北朝时代的"仙歌"。它和其它仙歌一样,被视为神仙世界的产物。其中一个世界是由玄都玉京山上诸大圣帝王、

---

① 《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》:"昼夜六时礼拜,三时中讲三时思身中神。"《道藏》,第9册,页870。以上关于灵宝派观点的介绍均据此经,下同。

② 《真诰》卷一九《真诰叙录》语。

高仙真人组成的世界；另一个世界则是由西王母、上清西华紫妃及各种女仙组成的世界。仙歌传说是和道教神系同步构造出来的。二者的共同特征之一，是以帝王生活为其摹本。故道教的两种音乐神，都具有帝王及其近臣的身份。前者如西王母，她原被看作西方世界的统治者，在关于她的音乐故事中，亦往往有一个人间帝王（穆天子或汉武帝）作为陪衬；后者如伶伦、夔、王子乔、萧史、师旷等人，他们的原始身份即是乐官或皇亲。证以《列子·周穆王篇》中的"清都紫微，钧天广乐，帝之所居"[①]之说，我们可以判断：仙歌中所谓"昆庭之钟"、"九天之钧"等等，都是对人间雅乐的模写。

道教音乐神话的另一个现实根据，是古代方士琴歌自娱的生活方式。《列仙传》中的夏人务光、宋人寇先、商丘子胥，都是善鼓琴、善吹竽的人物。《搜神记》中"色如桃花"的八老公、"行涓彭之术"的琴高，其特点也是善琴。因此，所谓歌咏仙歌可以"和合形魄"、"畅启灵真"、"抵御万邪"云云，乃反映了在古代方士中音乐同养生术的结合。

有一个事实可以作为上述判断的旁证：在后来的《步虚》音乐中，使用了钟、磬、琴、笙等伴奏乐器。众所周知，钟、磬是上古雅乐的主要乐器，琴、笙是方士生活中的常用乐器。因此可以说，仙歌是结合宫廷雅乐和琴、笙方士琴歌而形成的一个音乐品种。它从雅乐中吸收了交通天人的因素以及乐器法的素材；从方士琴歌中吸收了行气养生的因素以及旋律法的素材。道教经典常把仙歌形容为"言无韵丽，曲无华宛"。这里说的，便是雅乐和方士琴歌的风格特征。

（二）梵咏：《太上洞玄灵宝授度仪》把道教歌颂称为"梵咏"，许多道书亦把仙歌称为"大梵之言"。这些说法乃来自佛教。中国的佛教梵呗始于三国时的吴僧支谦。他在翻译《瑞应本起经》时，曾以《帝释乐人般遮琴歌呗》的名义，将西域梵声移植于中土。至东晋以后，建康地区便成为佛教梵呗的制造中心。[②] 佛教梵呗分为两类：用于佛经散文部分的唱诵称"转读"，用于佛经偈颂部分的歌唱称"呗赞"。呗赞有固定曲调，《步虚》的结构方式应昉于此；转读因声变法，此则影响了《步虚》的歌吟。宋代《玉音法事》载有《步虚》、《金阙步虚》、《步虚词》等曲，就其所画声曲折谱看，一字之中须间以若干虚声，宛转回环，颇见"吟讽抑扬"之致。《玉音法事》又载《启经文》云："促吟《步虚》。"载《宣和续降》云："长吟玉音《金阙步虚》、《步虚词》二首、《玉京步虚词》十首。"[③]可见《步虚》歌吟有"促吟"、"长吟"等丰富的声法。这些声法亦见于佛教文献。据梁慧皎《高僧传·经师篇》，晋宋时佛教转读已形成派

---

① 杨伯峻《列子集释》卷三，中华书局，1979年，页93。

② 本段有关佛教音乐的论述，请参看王小盾《汉唐佛教音乐述略》、《五台山与唐代佛教音乐》，均载《中国早期艺术与宗教》。

③ 《道藏》，第11册，页120，132。

别纷呈的局面："道朗捉调小缓，法忍好存击切，智欣善能侧调，慧光喜飞声"，"法邻平调牒句殊有宫商"。"三位七声，次而无乱；五言四句，契而莫爽。其间起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄。"[①]据敦煌所出种种变文、讲经文、词文，唐代佛教歌吟已有"平""侧""断""侧吟""吟断""古吟上下"等二十种名目。《步虚》歌诵时的吟讽抑扬，是同佛教转读中"起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇哢"的情况一致的；《步虚》歌诵中的"长吟"、"促吟"之分，是同佛教转读划分"平调"、"侧调"等等的情况一致的；而《步虚》所用的五言四句体，也同所谓"五言四句，契而莫爽"一致。佛教的呗赞转读，显然可以用来说明《步虚》歌咏法的细节。

即使从仪式角度和斋仪理论角度看，《步虚》也对佛教文化作了广泛吸取。例如灵宝斋仪中的法师解经、都讲赞颂等制度，乃模仿晋僧道安（公元 314 年生）所创的行香定座上经上讲之法；[②]灵宝斋仪中的十方拜仪式，同佛教崇尚十方的信仰有关；[③]《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》所说"或见世富贵，或死得生王侯之家；或生天上，或作鬼神：恶恶相缘，善善相因，是曰'命根'"云云，亦明显可见佛教因果说、轮回说的痕迹。总之，《步虚》的音乐制度——歌吟方式和斋仪组织法——是来源于佛教的。

（三）禹步：《步虚》中的"蹑云纲"、"步玄纪"，又称"步罡蹑纪"或"步罡踏斗"，其步法源自"禹步"。禹步在今天的民间舞蹈中仍有保存，例如在陕南宁强、略阳一带，端公下神时所跳的《羊皮鼓舞》，便采用了禹步的步法。[④] "禹步"得名于夏禹"病偏枯""足不相过"的传说。[⑤] 据《尚书大传》所云"禹其跳其跳者踦也"之说[⑥]，以及《荀子・王制》所云"伛巫跛觋"之说[⑦]，禹步应当是古代巫觋的跳神舞蹈步伐，或者说是一种程式化的巫步。在秦代以前，这种用于召役神灵的巫术步法便已广

---

① 《高僧传》卷一三，中华书局，1992 年，页 502，505，508。

② 佛教俗讲以法师司任说解，部讲司任唱经，维那司管秩序，香火司行香，梵呗司歌赞。其制度早见于《续高僧传》卷一《菩提留支传》，乃北魏正始年间之事，后又多见于敦煌文献。追溯其始，此法为东晋僧道安制订，其事在孝武帝（公元 373 年即位）以前。见《高僧传・释道安传》。

③ "十"的崇拜是佛教所特有的神秘数字崇拜。例如所谓如来有十力，佛有十大弟子，舍利弗所说经有十上法，斋戒须十日十夜，修行境界称十住，阿弥陀佛所历为十劫，烦恼之源为十使，善有十善，恶有十恶，佛、刹、净土、有情世界均有十方，等等。故各种道教斋仪中的行十方拜、行十善念等等，应是取自佛教的。

④ 参见费秉勋《中国舞蹈奇观》，华岳文艺出版社，1988 年，页 12。

⑤ 《太平御览》卷八二引《尸子・广泽》，中华书局影印，1960 年，页 382 上。马骕《绎史》卷一一引《帝王世纪》，中华书局，2002 年，页 128。

⑥ 《绎史》卷一一引，页 128。

⑦ 原作"伛巫跛击"，杨倞注："击，读为觋，男巫也。古者以废疾之人主卜筮巫祝之事，故曰伛巫跛觋。"王先谦撰《荀子集解》卷五，中华书局，1988 年，页 169。

泛流行。例如云梦睡虎地秦简《日书》记远行巫术，其中有“投符地”、“禹步三”、“告曰某行毋咎”之术。[①] 又如天水放马滩秦简甲 42、66、67 等简记有“禹须臾行”之术，其内容为：“出门远行前，先在地上画北斗，然后以禹步之法所规定的程序察步占吉凶，择日而行。”[②]此外《淮南万毕术》中还记有“夜有巫被发北向禹步”的咒鼠之术。[③] 故扬雄《法言·重黎》说“巫步多禹”，李轨注此语亦云“俗巫多效禹步”。[④] 道教对这一法术甚为重视。《抱朴子内篇》中的《仙药》、《登涉》两篇均对它作了详细记述，认为“凡作天下百术，皆宜知禹步”。[⑤] 其中的缘由是：禹步是同北斗星神崇拜结合在一起而进入道教的，既符合道教以生命崇拜为核心的信仰体系，也符合道教的以自然神为主神的多神系统。《洞神八帝元变经·禹步致灵第四》曾专门讨论禹步，说它是“万术之根源，玄机之要旨”，并说它流传很广，“求者蜂起，推演百端”，“举足不同，咒颂各异”。[⑥] 可以想见：其中比较重要的一支，便是前文所说的“飞步、七元、行九星之道”。《太上六壬明鉴符阴经》卷四称此为“真人禹步斗罡”，记其法为：“用白垩画作九星，斗间相去三尺，从天罡起，禹步随作，次第之。居魁前，逆步之。正仰天英而歌斗经诵。前至天英便立右足，并呼星名。”[⑦]这里所记的步法，强调合于天之精灵。相比之下，《步虚》的特点是配合音乐，更强调节律，并且集中表现登仙的意境。这同一般的禹步有别。而这一点，恰好和《七盘舞》有异曲同工之处。

（四）七盘舞：又称“盘鼓舞”，流行于汉魏晋宋时期。其特点是足踏七盘而舞蹈。如张衡《舞赋》说：“历七盘而屣蹑。”王粲《七释》说：“七盘陈于广庭，畴人俨其齐俟。”卞兰《许昌宫赋》说：“兴七盘之递奏，观轻捷之翩翾。”鲍照《数诗》说：“七盘起长袖，庭下列歌钟。”陆机《日出东南隅行》说：“丹唇含九秋，妍迹陵七盘。”[⑧]这种舞蹈用鼓乐伴奏，在山东、河南等地的画像石中，还多次出现了履鼓而舞的舞人形象，所以它又称“盘鼓舞”。据《宋书·乐志》记载，晋初宫廷中的《杯盘舞》，亦源于此舞。[⑨] 这些记载说明：在汉魏南朝时代，《七盘舞》是一种遍行于朝野的优秀舞

---

① 《云梦睡虎地秦墓》图版 139、152，文物出版社，1981 年。

② 何双全《天水放马滩秦简综述》，《文物》1989 年第 2 期。

③ 《太平御览》卷九一一引，页 4036 下。

④ 汪荣宝撰《法言义疏》卷一〇，中华书局，1987 年，页 317。

⑤ 《抱朴子内篇》卷一七《登涉》，页 303。

⑥ 《道藏》，第 28 册，页 398。

⑦ 《道藏》，第 18 册，页 642。

⑧ 张震泽《张衡诗文集校注》，上海古籍出版社，1986 年，页 258。《王粲集》卷三，中华书局，1980 年，页 35。《初学记》卷一五，中华书局，2004 年，页 381。钱仲联《鲍参军集注》卷六，上海古籍出版社，1980 年，页 363。《陆机集》卷六，中华书局，1982 年，页 69。

⑨ 《宋书》卷一九《乐志》，中华书局，1974 年，页 551。

蹈。它有很丰富的艺术表现形式:长袖飞扬,腰肢袅娜,步履轻捷,歌钟铿锵。而其基本主题则是:通过以七盘为舞步落点的舞蹈方式,表达出足蹑七星、邀游于神仙世界的意境。

《七盘舞》是艺术舞,《步虚》是宗教舞,两者自然有很大差别。但它们同样是在古代巫术步罡踏斗之法的基础上产生的,拥有共同的渊源。此外,傅毅《舞赋》中有"蹑节鼓陈,舒意自广,游心无垠,远思长想"之语,曹植《七启》中有"历盘鼓,焕缤纷……矫捷若飞,蹈虚远蹠"之语①,这表明在《七盘舞》中仍然保留了步虚、存想的道教色彩。这一点可以解释:何以在汉代墓葬艺术中,《七盘舞》会同东王公、西王母、羽人、瑞兽等神话形象交织出现。从另外一面看,《步虚》也是一支具有一定艺术性的舞蹈。它同《七盘舞》一样,采用了歌、舞兼具的方式,并赋予步罡踏斗的步态以某种想象色彩。如果考虑到《七盘舞》的历史比《步虚》更为悠久,那么我们可以推测:在对步罡踏斗之法进行艺术加工这一点上,《步虚》亦曾接受《七盘舞》的影响。

五、结论:关于《步虚》的历史地位

综上所述:《步虚》是一支从古代雅乐、方士琴歌、佛教呗赞转读、禹步、七盘舞等诸多事物中吸取艺术要素而形成的道教歌舞曲。它产生在三国时代,原是金丹道派的一种内修秘术;后经东晋人葛巢甫整理,成为灵宝斋仪的重要组成部分。它吸收了叩齿、咽液、咒祝、存思真神等上清斋仪的内容,并且同各种赞道仪式相配合,被视为修飞升登仙之术的一个必要环节,成为道教科仪的一个重要项目。

《步虚》的成长过程,从一方面看,是道教音乐的科仪化过程;从另一方面看,是道教科仪的艺术化过程。这一过程是同魏晋南北朝道教音乐的发展相对应的,可以分为三个步骤:第一步,将民间祭神歌舞改造为服从道教新神系的组织仪式;第二步,在神仙思想的指导下,将简单的吟唱改造成为同存想、旋行、叩齿等仪式相配合的吟唱;第三步,参考儒家礼制和佛教仪轨,把音乐同整个斋醮仪式有机结合起来,使吟唱成为转经、上启、宣戒、注念玄真、斋仪起结等节目的表现方式。② 由此可知:尽管《步虚》吸收了古代巫术中的禹步之法,但它的性格同民间巫术截然有别;尽管《步虚》原曾作为神仙道教的秘术而存在,但它也具有不同于一般神仙术的特性。

为说明《步虚》的艺术特质,我们可以注意一下道教歌舞同民间巫舞的区别。

---

① 《文选》卷一七,中华书局,1977年,页248上。赵幼文《曹植集校注》卷一,人民文学出版社,1984年,页10。

② 参见王小盾《早期道教的音乐与仪轨》,载《中国早期艺术与宗教》。

这一区别的根本点是:道教歌舞建立在内敛的原则之上,强调清静和悦,"御有以归虚";而民间巫舞则建立在宣泄的原则之上,表现为喧腾奔放,"情浊乱以波荡"。这两种歌舞都能造成宗教情境,使人在迷醉状态中体验到人神的同一。但前者通过人向超自然物的归化来实现,其歌舞的职能在于强调人本身的软弱、邪恶和神灵的实在、崇高;后者通过人的感官兴奋、情绪满足来实现,其歌舞的职能在于象征人和神的一致,以及在这一过程中人自身力量的加强。道教歌舞的上述特征,其实也是佛教仪式乐舞的特征,因为佛教的呗赞转读也讲清静哀雅,重视检束心念。就这个意义说,《步虚》是中国宗教在音乐舞蹈艺术方面最具代表性的果实。

关于《步虚》在道教歌舞中的地位,历史资料已经提供了明确的答案。它是道教史上最悠久的一个音乐节目。至晚在东晋时候,它便用于道教的斋仪;历一千六百多年而迄于今,它仍然保留在各地道观的音乐仪式之中。在魏晋南北朝时代,它是唯一一支拥有具体的仪式记载的道教乐曲;在唐代,人们已习惯于用《步虚》来代指全部道教音乐①;而自北周庾信开始,《步虚词》便成为历代文人歌咏缥缈仙举的道教意境的专用曲调。其中庾信所撰的《步虚词》十首、唐代吴筠所撰的《步虚词》十首、韦渠牟所撰的《步虚词》十九首、后唐杨凝式所撰的《新步虚词十九章》,都是历史上有名的道教歌辞长篇。奠基于南北朝的道教科仪音乐,由于它所具备的稳定风格,也由于它同宗教活动的密切关联,它在一千几百年间,始终是道教音乐系统的核心。而《步虚》就是其中最重要的一支乐曲。虽然在唐代以后,道教乐舞的规模有所扩大,产生了配合宫庙祭祀的道曲制度、配合俗讲的赞唱制度,出现了一批吸取民间音乐和宫廷燕乐素材的新道曲——例如在开元天宝年间供奉于太常的《霓裳羽衣》《紫微八卦》《降真召仙》《紫微送仙》《紫清上圣》《紫府洞真》《金华洞真》《大罗天》《大仙都》《顺天乐》《长寿乐》《玄真》《九真》《归真》《景云》《紫极》《承天》《九仙》《三元》《飞仙》《神仙》《罗仙》《上云》《洞灵》《有道》《无为》《自然》等"道曲"②,但从严格意义上说,只有《步虚》才是道教乐舞的典型;其它道曲或是对《步虚》的模仿,或是娱乐性、仪式性兼具的乐曲,并不单纯地体现宗教功能。因此,《步虚子》之进入宋代教坊,进而在朝鲜半岛得到长期保存,是同它所代表的历史积累相关的。换句话说,作为道教仪式音乐的精华,它不仅具备优秀的艺术品质,而且

---

① 例如陈陶《仙人辞》一作《步虚引》。元稹《封书》诗所云"书出《步虚》三百韵,蕊珠文字在人间",乃泛指道教诗歌。又李白诗"喘息飡妙气,《步虚》吟真声",储光羲诗"一闻《步虚子》,又话逍遥篇,"曹唐诗"西归使者骑金虎,亸鞍垂鞭唱《步虚》"。白居易诗"应有水仙潜出听,翻将唱作《步虚词》",其中的《步虚》,皆是道教音乐的代称。《元稹集》卷一七,中华书局,1982年,页200。王琦注《李太白全集》卷二五《题随州紫阳先生壁》,中华书局,1977年,页1145。《全唐诗》卷一三六《至嵩阳观观即天皇故宅》,页1376;卷六四一《小游仙诗》,页7346。《白居易集》卷一五,中华书局,1979年,页314。

② 参见王小盾《唐代的道曲和道调》,载《中国早期艺术与宗教》。

具备鲜明的仪式品质，这使它成为“唐乐”的代表，得到朝鲜仪式的接纳，因而长存。

我们还可以通过同佛教歌曲的比较来阐明以上事实。大家知道，佛教音乐在其中国化的过程中，曾经采用了多种乐曲。第一种是用于唱经的西域梵声，例如《帝释乐人般遮琴歌呗》；第二种是用于庆节大会的西域佛曲，例如《苏莫遮》、《钵头》；第三种是用于寺院演出的中土民间歌曲，例如《春莺啭》、《柘枝》；第四种是用于唱道的歌赞曲，例如《三皈依》、《柳含烟》、《渔家傲》、《渔父拨棹子》。[①] 除《春莺啭》和《柘枝》外，这些乐曲在流传时间和流传空间上都远远比不上《步虚》。按《春莺啭》是盛唐的教坊软舞曲和梨园法曲。《羯鼓录》和《唐会要》记其为商调曲，日本《三五要录》称之为“大曲”。关于其作者，《乐苑》说《大春莺啭》由唐虞世南及蔡亮所作，《教坊记》则说《春莺啭》是高宗命歌工白明达所作。宋李上交《近事会元》说到它的演奏特点：弹奏中有鸟声，鸟声奏毕再进入急段。《柘枝》则是盛唐教坊大曲。在唐代流传很广、分支很多。有《屈柘》、《屈柘枝》、《握柘辞》、《掘柘辞》、《播楮辞》诸名。关于其来源，比较有说服力的说法是说它出自南诏，因为它用蛮鼍伴奏，舞人穿孔雀罗衫，戴卷檐帽，用莲花，佩金铃——都符合南诏习俗。它的舞蹈有健舞、软舞两种，软舞常用二女童对舞。[②] 这两支乐曲的共同点是值得注意的：其一是经过多次改制，具有歌曲、舞曲、大曲等形式；其二是具有高度的艺术性，所以唐代人喜欢在诗文中提到《柘枝》，宋代人则把《柘枝》用入队舞；其三是都经历了跨文化流传，例如《柘枝》从东南亚传入中国，《春莺啭》曾传入朝鲜半岛和日本，至今仍在日本保存。事实上，这三个特点是和《步虚子》相同的。由此可见，《步虚子》的历史地位，乃是以它的艺术特质为基础的。

（原载《四川师范大学学报（社会科学版）》2011 年第 4 期）

① 参看《汉唐佛教音乐述略》。按宋吴曾《能改斋漫录》卷二记录了唐宋时期最流行的唱道曲，云：“京师僧念《梁州八相》、《太常引》、《三皈依》、《柳含烟》等，号‘唐赞’。而南方释子作《渔父拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》唱道之辞。盖本《毗奈耶》云：‘王舍城南方，有乐人名腊婆，取菩萨八相，缉为歌曲。令敬信者，闻生欢喜。’”上海古籍出版社，1979 年，页 36—37。

② 参见《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996 年，页 163，157—158。

从《高丽史·乐志》"唐乐"看宋代音乐

中国音乐是在同周边地区的音乐相互交流、相互影响的过程中发展的。吸收外来音乐而造成本土音乐的新变，是这种影响史的一个方面；向周边地区传播，不断塑造中国礼乐文化的新版图，是这种影响史的另一方面。所谓"礼失求诸野"，其存在的条件就是后一方面的传播与交流。《高丽史·乐志》和宋代音乐，正好构成了这种相互印证的关系。今对此试作论述。

一、《高丽史·乐志》及其产生背景

朝鲜半岛的史学著述成熟得比较晚。到高丽仁宗二十三年(1145 年)，才出现第一部纪传体史书《三国史记》，从而也出现了第一部以音乐为内容的历史记录——《乐志》。在此之后产生的纪传体史书——拥有第二部《乐志》的史学著作，就是李氏朝鲜初期编纂的《高丽史》了。由于这个缘故，《高丽史》和《三国史记》被人并称作"二大正史"。而从内容之丰富、史料之翔实方面看，《高丽史》又超出了《三国史记》。

《高丽史》成书于朝鲜文宗元年(1451)，署郑麟趾等三十二人编纂，但一般认为它的修纂始于朝鲜建国之时，有长达五十多年的编修过程。[①] 其正文共一百三十七卷，包括"世家"四十六卷、"志"三十九卷、"表"二卷、"列传"五十卷。其中卷七十至卷七十一为《乐志》，共两卷。《纂修高丽史凡例》说："高丽制度条格，史多阙略。今取古今详定礼式目、编修录及诸家杂录作诸志。"这里说到的古今礼式、诸家杂录，可以看作《乐志》的史源。

《高丽史·乐志》两卷，前一卷叙述高丽乐的来源和雅乐的情况，第二卷记载

① 汉城大学图书馆《奎章阁韩国本图书解题》(史部一)，汉城大学校出版部，1981 年。

"唐乐"和"俗乐"。它反映了高丽朝宫廷音乐的基本类别，即分为三个部分：一是"雅乐"，二是"唐乐"，三是三国以来的"俗乐"。从书中的记述可以知道，"雅乐"即用于郊祠、宗庙、籍田、宴享等仪式的音乐，主要使用金钟、玉磬、笛、篪、巢笙、和笙等乐器，其制度和中国历代的雅乐制度大致相同。"唐乐"即高丽宫廷中的艺术音乐，属中国的"俗部"之乐，[①]来源于宋代的教坊乐。"俗乐"则是高丽宫廷旧有的音乐，即三国(新罗、高句丽、百济)以来的音乐积累，其主体部分是所谓"乡乐"。如果我们写一部简明的朝鲜半岛音乐史，对远古至高丽的音乐史料作一概括，那么，《高丽史·乐志》的结构便是与这段历史相对应的。

关于这部简明的朝鲜半岛前期音乐的历史，我们可以列出以下主要事件：

(一) 上古之时，东夷之乐有《昧》、《侏》、《离》等乐舞，其特点是持矛而舞。[②]

(二) 古朝鲜有国曰扶余，曰涉。扶余习惯在腊月祭天，歌舞连日；涉则在十月祭天，昼夜歌舞。[③]

(三) 三韩之时各国皆有音乐。辰韩之俗喜歌舞鼓瑟；马韩习惯在五月、十月祭鬼神，群聚踏歌而舞；弁韩则有瑟曲。[④]

(四) 三国时代，音乐有较大发展。其中高句丽的王山岳创制了玄鹤琴(后称玄琴)[⑤]；又有《黄鸟歌》和《芝栖舞》，后者编入隋代的七部伎[⑥]。其中百济有《井邑词》[⑦]，其乐舞亦编入隋唐燕乐。其中新罗的于勒创制了伽耶琴，并作有《下伽罗

---

① 《清通典》卷六四《乐》云："朝鲜郊庙朝会，杂用唐乐、宋大晟乐、明雅乐。又有俗乐。"《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社影印，第643册，页387下。世宗十二年(1430)朴堧上疏："伏以唐乐一部，乃中国俗部之音也。……世称'唐乐'。字既为'汉'、'唐'，则历代中国之音皆以'唐'称之，可乎？愿以'华乐俗部'改称之。"见《请用华乐及我朝歌曲疏》，载《兰溪先生遗稿》，汉城国立国乐院影印，1997年，页48—49。

② 《大戴礼记·明堂位》："昧，东夷之乐。"孙希旦《礼记集解》，中华书局，1989年，页845。《周礼·春官》郑玄注："四夷之乐，东方曰韎。"孙诒让《周礼正义》，中华书局，1987年，页1919。《孝经钩命决》："东夷之乐曰韎，持矛助时生。"《纬书集成》，上海古籍出版社，1994年，页1997上。《白虎通义·礼乐》："东夷之乐曰朝离……《乐元語》曰：东夷之乐，持矛舞，助时生也。"陈立《白虎通疏证》，中华书局，1994年，页108。

③ 《后汉书·东夷传》："(扶余)以腊月祭天，大会连日，饮食歌舞，名曰迎鼓。"中华书局点校本，1965年，页2811。《三国志·魏书·东夷传》："(涉)常用十月节祭天，昼夜饮酒歌舞，名之为舞天。"中华书局点校本，1959年，页849。《文献通考》卷一四八："其作乐大抵与扶余国同，特所用月异耳。"中华书局影印，1986年，页1293下。

④ 《后汉书·东夷传》："辰韩，俗喜歌舞，饮酒鼓瑟。"中华书局点校本，页2819。《三国志·魏书·东夷传》："(马韩)常以五月下种讫，祭鬼神。群聚歌舞饮酒，昼夜无休。其舞，数十人俱起相随，踏地低昂，手足相应，节奏有似铎舞。十月农功毕，亦复如之。"中华书局点校本，页852。《文献通考》卷一三七："弁韩国有瑟，其形如筑，弹之有音曲，与胡琴类。"中华书局影印本，页1214下。

⑤ 金富轼《三国史记》卷三二，汉城 Hanglisa Publishing 影印本，1998年，页359。

⑥ 《隋书》卷一五，中华书局点校本，1973年，页380。

⑦ 成伣等《乐学轨范》卷五，汉城亚细亚文化社影印日本名古屋蓬左文库藏本，1975年，页219。

都》《上伽罗都》等十二乐曲。[①] 后来，新罗出现了竹笛、玉笛和大笒，笛有平调、黄钟、雅调、越调、般涉、出调、俊调等七调，大笒、中笒、小笒各有数百曲。历代所作乐曲和歌曲则有《辛热乐》《突阿乐》《笳舞》《枝儿乐》《思内乐》《忧息乐》《碓乐》《竿引》《美知乐》《徒岭歌》《捺弦引》《思内奇物乐》《内知》《白实》《德思内》《石南思内道》《祀中》《会苏曲》《处容舞》《灵山会相歌》《本师赞》《弥陀赞》《寿万年词》《中兴乐词》《霜鬐舞》《地栢舞》《黄昌郎舞》《韩岐舞》《小京舞》等。[②] 乐器则有三弦（玄琴、伽耶琴、琵琶）、三竹（大笒、中笒、小笒）、拍板、大鼓、笛、笳、角和桃皮筚篥。[③]

（五）公元 918 年，太祖建高丽，设八关会，演出百戏歌舞。[④] 公元 981 年，成宗继位，立郊社，躬禘祫，文物始备，但典籍不存。文宗二十七年（1073）二月，教坊女弟子真卿等十三人所传《踏莎行》歌舞用于燃灯会；十一月设八关会，有教坊女弟子楚英奏新传《抛球乐》、《九张机》别伎；文宗三十一年（1077）二月燃灯，有教坊女弟子楚英奏新传王母队歌舞。[⑤]

（六）公元 1105 年，睿宗继位。睿宗九年（1114）六月至十二年（1117）二月，宋徽宗多次赐新乐。在此期间，睿宗亦多次用宋之大晟新乐祀于太庙。仁宗十二年（1134）正月祭籍田，明宗十八年（1188）三月夏禘，亦用大晟乐。[⑥]

（七）公元 1351 年，恭愍王继位。恭愍王八年（1369）六月，令有司新制乐器；十二年（1379）五月，还安九室神主于太庙，新撰乐章；十四年（1381）十月，祭正陵，奏乐；十五年（1382）十二月享河南王使，奏乡唐乐；十六年（1367）正月幸徽懿公主魂殿，设大享，教坊奏《太平年》《水龙吟》《忆吹箫》等曲。

恭愍王十九年（1370）五月，明太祖皇帝赐乐器。七月，恭愍王遣姜师赞往中国习乐。二十一年（1372）正月，王幸仁熙殿行祭，奏乡唐乐；三月，遣使赴中国收买乐器，用于社稷耕籍文庙；九月、十月，习太庙乐于球庭。[⑦]

……

《高丽史·乐志》事实上就是对上述事件的总结——《乐志》中的"俗乐"，是对其中四、五两项的总结；《乐志》中的"雅乐"和"唐乐"，则是对其中六、七两项的总结。在"雅""唐""俗"三类音乐中，都有来自中国的音乐，例如"俗乐"中的《踏莎行》歌舞、《抛球乐》、《九张机》别伎和王母队歌舞皆来自中国。因此可以说，发生在中国和朝鲜半岛之间的文化交流，成了《高丽史·乐志》的产生背景。而由于《高丽

---

① 《三国史记》卷四、卷三二，页 66，360。

② 《三国史记》卷四、卷三二、卷四八，页 66，361—362，481。

③ 《三国史记》卷三二，页 359—361；《旧唐书》卷二九，中华书局点校本，1975 年，页 1070。

④ 《高丽史》卷一，汉城亚细亚文化社影印成宗乙亥字本，1972 年，页 41。

⑤ 《高丽史》卷七〇、卷七一，页 522，560。

⑥ 《高丽史》卷七〇，页 528—535。

⑦ 《高丽史》卷七〇、卷七一，页 522，529，560。

史·乐志》的主体部分是“雅乐”和“唐乐”，因此又可以说，宋徽宗、明太祖的“赐乐”，是这一背景中最重要的事件。

二、“唐乐”的基本内容及其传入高丽的时间

在《高丽史·乐志》所记载的三类音乐中，“唐乐”具有特别的价值。同作为仪式性音乐的“雅乐”相区别，它是艺术性的音乐；同作为旧乐和本土音乐的“俗乐”相区别，它又是来自中国的新乐。显而易见，在高丽宫廷音乐中，“唐乐”是最具活力的部分。据《高丽史·乐志》记载，它包含以下四项内容：

（一）乐器十种：方响、洞箫、笛、觱篥、琵琶、牙筝、大筝、杖鼓、教坊鼓、拍。

（二）队舞五种：《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《抛球乐》《莲花台》。它们的特点是：组曲结构，对乐人作舞队、乐官、妓、“王母”的分工，使用旌节、竹竿子等道具，包含舞蹈、口号致语等节目。通常歌一段、舞奏乐曲一成或三成。《乐学轨范》卷三载有其事迹，题《高丽史乐志唐乐呈才》；卷四载有其表演仪节，题《时用唐乐呈才图仪》。《增补文献备考》[1]卷一〇七《乐考》录之于《俗部乐》部分。

（三）“曲破”：即《惜奴娇》曲破。《高丽史·乐志》未记此曲之表演形式，但采录其词六首。《乐学轨范》卷四“曲破”条载其《初入排列图》，记其表演仪节为：1. 乐奏《会八仙引子》，奉竹竿子二人足蹈而进，口号，又足蹈而退；舞人入场。2. 乐奏《惜奴娇》，二人舞，唱“春早皇都冰泮”词（前段称“尾前词”，后段称“尾后词”）。3. 乐奏“擷遍”“入破”“虚催”“催衮”“催拍”“中衮”“歇拍”“煞衮”，两妓舞，每段落首尾均有进退。4. 乐奏《会八仙引子》，奉竹竿子二人足蹈而进，口号，又足蹈而退；舞二人舞，足蹈而退。其中前后两段《引子》(1、4)，似为后来所加。如果这样看，那么曲破的主体就是 2、3 两段，即由“春早皇都冰泮”词和“擷遍”“入破”“虚催”“催衮”“催拍”“中衮”“歇拍”“煞衮”构成。

（四）歌曲（“令”“慢”诸曲），四十二曲。

以上提出的是一个新的分类。韩国学者通常把五支队舞、一支“曲破”以及歌曲中的《万年欢》（慢）[2]归为“大曲”，而把其他作品称作“散词”。[3] 我们将在下文讨论“曲破”的时候指出其错误。现在可以肯定的是：大曲是流行于唐代的音乐体裁，而曲破和队舞则是流行于宋代的音乐体裁。

为了明确高丽“唐乐”由中国传入的时间，我们可以先分析一下《高丽史·乐

---

① 《增补文献备考》，朝鲜弘文馆编纂，高宗十年(1906)编成，大韩帝国隆熙二年(1908)刊印。共 250 卷 16 考，其中卷九〇至卷一〇八为《乐考》。

② 原书“慢”字写为小字，今以括号表示。下文“嗺子”“令”“曲破”“中腔”“踏歌唱”等小字注文同此例。

③ 车柱环《高丽“唐乐”的研究》，汉城同和出版公社，1983 年，目次页。

志》所载录的以下 42 首歌曲：

1.《万年欢》(慢)。无名氏词 4 首，分别为 100 字、49 字、53 字、52 字。

2.《忆吹箫》(慢)。无名氏词 1 首，96 字。

3.《洛阳春》。未署作者，宋欧阳修词，50 字。《词谱》卷五录为《一落索》之一体。

4.《月华清》(慢)。无名氏词 1 首，99 字。

5.《转花枝》(令)。未署作者，宋柳永词，106 字。

6.《感皇恩》(令)。词 2 首，未署作者。前一首为宋赵企词(一作王观词)，134 字；后一首无名氏作，67 字。

7.《醉太平》。无名氏词 1 首，45 字。

8.《夏云峰》(慢)。未署作者，宋柳永词，91 字。

9.《醉蓬莱》(慢)。未署作者，宋柳永词，97 字。

10.《黄河清》(慢)。未署作者，宋晁端礼词，98 字。

11.《还宫乐》。无名氏词 1 首，53 字，不同于《词谱》卷三一所载的《还京乐》(共四体，均为双调 103 字)。

12.《清平乐》。无名氏词 1 首，56 字，不同于《词谱》卷五所录三体。

13.《荔子丹》。无名氏词 1 首，53 字。

14.《水龙吟》(慢)。无名氏词 1 首，102 字。

15.《倾杯乐》。未署作者，宋柳永词，106 字，与通行本略有不同。

16.《太平年》(慢，中腔唱)。无名氏词 1 首，45 字。

17.《金殿乐》(慢，踏歌唱)。未署作者，前首 48 字，无名氏作；后首 66 字，即苏轼《行香子》。

18.《安平乐》。无名氏词 1 首，58 字。

19.《爱月夜眠迟》(慢)。无名氏词 1 首，104 字。

20.《惜花春早起》(慢)。无名氏词 1 首，100 字。

21.《帝台春》(慢)。未署作者，宋李景元(字甲)词，97 字。

22.《千秋岁》(令)。无名氏词 1 首，85 字。

23.《风中柳》(令)。无名氏词 1 首，65 字。《词谱》卷一五以此辞为《谢池春》之一体。

24.《汉宫春》(慢)。无名氏词 1 首，96 字。

25.《花心动》(慢)。无名氏词 2 首，皆 104 字。

26.《雨淋铃》(慢)。未署作者，宋柳永词，104 字。

27.《行香子》(慢)。无名氏词 1 首，96 字。

28.《雨中花》(慢)。无名氏词 1 首，97 字。

29.《迎春乐》(令)。无名氏词 1 首，51 字。

30.《浪淘沙》(令)。未署作者,宋柳永词,52字。

31.《御街行》(令)。未署作者,宋柳永词,76字。

32.《西江月》(慢)。无名氏词1首,106字。

33.《游月宫》(令)。无名氏词1首,46字。通篇不协韵。

34.《少年游》。未署作者,宋晏殊词"芙蓉花发去年枝"之上阕,25字。诸词集均载原辞为双调50字。

35.《桂枝香》(慢)。无名氏词1首,101字。

36.《庆金枝》(令)。无名氏词1首,48字。

37.《百实妆》。无名氏词1首,108字。《词谱》卷二七载《新雁过妆楼》四体,云:"一名《雁过妆楼》,张炎词名《瑶台聚八仙》,陈允平词名《八宝妆》,《高丽史·乐志》名《百宝妆》。"

38.《满朝欢》(令)。无名氏词1首,56字。《词谱》卷一二载《玉楼春》四体,云:"《高丽史·乐志》词名《归朝欢令》。"——乃以此辞为《玉楼春》辞。

39.《天下乐》(令)。无名氏词1首,45字。此辞每句嵌一"寿"字,乃寿筵唱词。

40.《感恩多》(令)。无名氏词1首,48字。《词谱》卷七以为此辞属《山花子》,云:"《山花子》,唐教坊曲名。一名《南唐浣溪沙》,《梅苑》名《添字浣溪沙》,《乐府雅词》名《摊破浣溪沙》,《高丽史·乐志》名《感恩多令》。"

41.《临江仙》(慢)。未署作者,宋柳永词,93字。

42.《解佩》(令)。无名氏词1首,66字。

从史料价值角度看,这42支曲调分属三种情况:

第一种情况是:其资料在中国已经失传。比如歌曲中的《转花枝令》《还宫乐》《荔子丹》《太平年慢》《惜花春早起慢》《帝台春慢》《行香子慢》《游月宫令》等八曲,属于在中国失传的曲调——在现存文献中没有同调之作。这种情况也见于队舞。队舞五种,除《抛球乐》以外,《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《莲花台》等四种都不见于现存记载;队舞中的《献天寿慢》《献天寿令》《金盏子令》《寿延长破字令》《水龙吟令》《折花令》等曲,也是已经在中国失传的曲调。

第二种情况是:虽然其曲调没有失传,但《高丽史·乐志》却提供了其文词的变异形态。比如在宋以来文献中也有关于《万年欢》《安平乐》二曲的记录,但它们的词体是双调体,而在高丽"唐乐"中却可以看到多种单片体的实例。又如清代词谱著录的《醉太平》《清平乐》《水龙吟慢》《千秋岁令》《迎春乐令》《浪淘沙令》《西江月慢》《桂枝香慢》《庆金枝令》《金盏子慢》等作品,与"唐乐"所著录的作品文辞体式不同,后者属独体之词。另外,在两国资料中还有以下相关联的词调:

"唐乐"《百实妆》,在宋词中称《新雁过妆楼》;
"唐乐"《满朝欢令》,在宋词中称《玉楼春》;
"唐乐"《天下乐令》,在宋词中称《减字木兰花》;
"唐乐"《感恩多令》,在宋词中称《山花子》;
"唐乐"《金殿乐慢》,在宋词中称《行香子》;
"唐乐"《风中柳令》,在宋词中称《谢池春》。

这些词调之间的同体异名关系,是词调研究的新课题。

至于第三种情况,则是可以在中国资料中找到旁证的情况——在歌曲42曲中,有一批由宋代作家创作的作品,它们可以在现存文献中找到对应。例如《少年游》是晏殊(991—1055)的作品,《洛阳春》是欧阳修(1007—1072)的作品,《感皇恩》(令)中的一首是赵企(约1063—1120)的作品,《黄河清》(慢)是晁端礼(1046—1113)的作品,《帝台春》(慢)是李景元的作品。而柳永(1034年进士)的作品在《高丽史乐志》中最多见,有《转花枝》(令)、《夏云峰》(慢)、《醉蓬莱》(慢)、《雨淋铃》(慢)、《浪淘沙》(令)、《御街行》(令)、《临江仙》(慢)、《倾杯乐》等八篇。尽管这些作品中也存在"变异"的情况,但丽、宋两方面的记录在主体上却是共同的。

还有一种共同是宋代曲目和高丽"唐乐"曲目的共同。例如《宋史·乐志》记太宗(976—997年在位)"前后亲制大小曲及因旧曲创新声者,总三百九十"[①],其所制大曲《清平乐》《万年欢》的慢曲部分和小曲中的《帝台春》《游月宫》《瑞鹧鸪》《倾杯乐》等,都见于高丽"唐乐",是其中的歌曲。另据记载,《醉蓬莱》《黄河清慢》也是宋代新曲。如《古今事文类聚》说:宋仁宗时"教坊进新曲《醉蓬莱》",柳永曾受命作词。[②] 与之对应,"唐乐"诸辞常常说到"新曲"。例如《寿延长》中竹竿子致语口号有云:"欲识圣朝多乐事,梨园新曲奏《中腔》。"《献仙桃·金盏子令嗺子》有云:"梨园弟子齐奏新曲。"由此可知,高丽"唐乐"主要是在北宋太宗至徽宗这150年间形成的,是北宋时候的"新乐"。也就是说,高丽"唐乐"是宋代流行音乐的代表。

通过上述两种共同,我们可以追溯高丽唐乐的来源,把"唐乐"传入高丽的时间确定为宋徽宗之时。这有两个比较明显的证据。

其一即《高丽史·乐志》最后部分,在《用俗乐节度》中,记有文宗二十七年(1073年,宋神宗熙宁六年)、三十一年教坊女弟子新传《踏莎行》、《抛球乐》、《九张机》、王母队等歌舞用于燃灯会、八关会的事迹。按《宋史·高丽传》的解释,俗乐的

---

① 《宋史》卷一四二,中华书局,1977年,页3351。

② 《古今事文类聚》续集卷二四"柳词忤旨"条,《文渊阁四库全书》,上海古籍出版社影印,第927册,页447下。

特点是"其故习也"①。《高丽史·乐志》既然把宋神宗熙宁年间传入的教坊乐编入"俗乐",那么,"唐乐"便是指另一批教坊乐,即较晚传入的徽宗时的音乐。也就是说,《高丽史·乐志》中的"俗乐"与"唐乐"之分,不仅是"乡乐"与"中国之音"的区分,而且是教坊旧乐与教坊新乐的区分。

另一个证据是:在《高丽史·乐志》"唐乐"歌曲中,有一些作品作于徽宗时期,比如宋代作家所作歌曲13篇,其中赵企《感皇恩》、李景元《帝台春》、晁端礼《黄河清慢》等作于徽宗时期。《云麓漫钞》卷一二说:"(徽宗)宣和间作乐,求徵声不得,尝创为燕乐曰《黄河清曲》。"②《能改斋漫录》卷一六说:政和癸巳(1113年)大晟乐成,晁端礼受命赴都会禁中,效乐府体作《并蒂芙蓉》辞,除大晟府协律郎,"不克受而卒"③(《直斋书录解题》卷二一记为"三阅月而卒"④)。晁氏之《黄河清慢》应即作于此时。按大晟时期宋丽之间的宫廷音乐交往,据记载共有三次,前次为睿宗九年(1114年,政和四年)宋徽宗"俯赐新乐",所赐有铁方响、石方响、琵琶、五弦、双弦、筝、箜篌、觱篥、笛、篪、箫、匏笙、埙、大鼓、杖鼓、拍板等16种乐器以及曲谱十册、指诀图十册;后次为睿宗十一年(1116年,政和六年)宋徽宗"赐大晟雅乐",所赐有文武二舞。这两宗音乐都在当年十月用于高丽的太庙祭礼。除此之外,据《宋史·乐志》记载,政和七年(1117)二月另有一次音乐交流,即所谓"中书省言高丽赐雅乐,乞习教声律,大晟府撰乐谱辞。诏许教习,仍赐乐谱"⑤。尽管宋代词文学之传入高丽可以有许多机会,但"唐乐"却只能随乐工谱器而传入。因此可以判断,它是通过以上三次途径,亦即在宋政和年间(高丽睿宗年间),进入高丽宫廷的。

三、从队舞看宋代教坊乐的主要用途

队舞五种,可以拿《献仙桃》作为典型。因为《献仙桃》的结构比较明确地反映了它的功能。

《献仙桃》的节次是:(一)列队;(二)乐官奏《会八仙引子》,竹竿子致语,奉威仪舞蹈,王母唱"元宵嘉会"词;(三)乐官奏《献天寿(慢)》,王母等三人唱"日暖风和"词;(四)乐官奏《献天寿令(嗺子)》,唱"阆苑人间"词;(五)乐官奏《金盏子(慢)》,唱"丽日舒长"词;(六)乐官奏《金盏子令(嗺子)》,两挟舞唱"东风报暖"词;(七)乐官

---

① 《宋史》卷四八七,页14054。

② 赵彦卫《云麓漫钞》,《丛书集成》初编本,中华书局,1985年,页344;中华书局点校本,1996年,页214。

③ 吴曾《能改斋漫录》,《丛书集成》初编本,页417。

④ 陈振孙《直斋书录解题》,上海古籍出版社,1987年,页618。

⑤ 《宋史》卷一二九,页3019。

奏《瑞鹧鸪(慢)》,王母唱“海东今日”词;(八)乐官奏《瑞鹧鸪(慢嗺子)》,两挟舞唱“北暴东顽”词;(九)乐官奏《千年万岁引子》《会八仙引子》等,众舞。

这里有几个特点可以注意:

其一,它采用了西王母贺寿的形式,也就是神仙祝寿的形式。《增补文献备考》卷一〇七《乐考》云:“《献仙桃》者,用西王母事以侑乐,亦仙吕调之类,而自唐流传于高丽。高丽崔忠献令群妓作蓬莱仙娥来贺之状,此类是也。”《献仙桃》是不是从唐代流传下来的?是否同“仙吕调”有关?其实没有证据,《增补文献备考》的说法属于附会。但所谓“高丽崔忠献令群妓作蓬莱仙娥来贺之状”,却是很有意义的,因为它说明,这支队舞是用于贺寿的舞蹈。

其二,这支队舞中的唱词,其曲调在中国大都失传了。所以清代《钦定词谱》卷六采录了其中的《献天寿慢》“日暖风和”词、《金盏子令嗺子》“东风报暖”词,皆注云:“此词亦无他首可校。”卷一〇采录了《献天寿令嗺子》“阆苑人间”词,注云:“此高丽《献仙桃》舞队曲也,因所用唐乐,故采之。”卷三二又采录了《金盏子慢》“丽日舒长”词,注云:“此调押平韵者只此一词。”[①]这样的例子很多,比如在《寿延长》中有《破字令》“青春玉殿”词,在《五羊仙》中有《破字令·缥缈三山》词、《步虚子令》“碧烟笼晓”词,在《抛球乐》中有《折花令》“翠幕华筵”词、《水龙吟令》“洞天景色”词。由此可以看出,高丽唐乐中的队舞,不仅具有音乐史学的价值,而且具有文学研究的价值。

其三,它的主要表演形式是配有伴奏和伴舞的歌唱,而所有歌唱都是慢曲和急曲相间的。比如奏《献天寿(慢)》,唱“日暖风和”词,是慢唱;奏《献天寿令(嗺子)》,唱“阆苑人间”词,是急唱;奏《金盏子(慢)》,唱“丽日舒长”词,是慢唱;奏《金盏子令(嗺子)》,唱“东风报暖”词,是急唱;奏《瑞鹧鸪(慢)》,唱“海东今日”词,是慢唱;奏《瑞鹧鸪(慢嗺子)》,唱“北暴东顽”词,是急唱。在这里,“慢”和“嗺子”分别代表了慢节奏的乐曲和快节奏的乐曲。下文将要说到:高丽“唐乐”中的很多歌曲来源于唐代的酒令曲。这里的“嗺子”,都用于“令”曲演奏,而与“慢”曲相间,显然也是唐代酒令曲的遗迹。宋代人就是这样认为的。比如程大昌《演繁露》认为“嗺”指“嗺酒”,涵义是“侑酒”,原来是唐代人的熟语。[②] 叶梦得《石林燕语》则说:“公燕合乐,每酒行一终,伶人必唱‘嗺酒’,然后乐作。此唐人送酒之辞。”[③]就是说,“嗺”在唐代指一种催酒的乐曲。这种乐曲又曾用入大曲,成为大曲的一个段落。《梦溪笔

---

① 《钦定词谱》,中国书店影印,1983年,页409—410,648—649,2246—2247。

② 程大昌《演繁露》卷一一:“《名贤诗话》‘闲适门’载王仁裕诗曰:‘淑景即随风雨去,芳尊每命管弦嗺。’后押‘朝乌夜兔催’。则嗺酒也,以侑酒为义。唐人熟语也。又赵緦《交趾事迹》下‘匏笙’项下:‘以匏为笙,上安十簧,雅合律吕,嗺酒逐歌,极有能者。’緦本朝人,其言嗺酒,即国初犹用唐语也。”又见《通雅》卷二八。

③ 叶梦得《石林燕语》卷五,中华书局点校本,1984年,页68。

谈》说："所谓'大遍'者，有序、引、歌、䠞、嗺、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类，凡数十解。"[①]大曲中的"嗺"，在"催""攧""衮""破"等段落之前，也就是在大曲的快节奏部分。这说明，"嗺子"是以酒筵促曲的身份进入大曲和高丽乐的。它反映了酒令曲对高丽"唐乐"的影响。

现在我们要特别讲一下队舞祝寿这一特点的意义。高丽"唐乐"最重要的艺术样式是队舞。其方式是以唱、说、舞、演连缀而成一个节目，并以一支兼包唱、说、舞、演等方面艺人的队伍来完成这个节目。这也是宋代教坊乐的典型样式。《宋史·乐志》记"队舞之制"（人员和服饰道具），称小儿队共有七十二人，包括《柘枝队》《剑器队》《婆罗门队》《醉胡腾队》《诨臣万岁乐队》《儿童感圣乐队》《玉兔浑脱队》《异域朝天队》《儿童解红队》《射鵰回鹘队》等十队；又称女弟子队共有一百五十三人，包括《菩萨蛮队》《感化乐队》《抛球乐队》《佳人剪牡丹队》《拂霓裳队》《采莲队》《凤迎乐队》《菩萨献香花队》《彩云仙队》《打球乐队》等十队。[②] 由此可知，《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《抛球乐》《莲花台》等名，也是舞队的专名，它们分别代表了一个特殊的"乐器工衣"的组合。这就是说，虽然《高丽史·乐志》中的《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《莲花台》是一些未见于中国典籍的队舞名称，但关于它们的制度和表演上的细节，却可以据宋代的教坊材料来考订。这意味着，高丽"唐乐"的性格也就是宋代教坊乐的性格。

值得注意的是：宋代队舞往往用于祝寿。比如在《东京梦华录》一书中有关于队舞的记录。我们知道，此书专门记载北宋崇宁（1103）至靖康丙午（1126）年间的京都盛事，而这段记录正好见于此书卷九天宁节"宰执、亲王、宗室、百官入内上寿"一篇。可以判断，它所反映的正是教坊乐用于宋徽宗（1100—1125 在位）生日节宫中大酺会的情况。又如在《武林旧事》中亦有关于队舞的记录。我们也知道，此书作于宋亡以后，专记宋南渡以后都城杂事，而这段记录见于此书卷一"天基圣节排当乐次"一篇。由于天基圣节是宋理宗（1224—1264 在位）的生日节，因此，它所反映的是南宋时期教坊乐用于寿庆的情况。显而易见，高丽"唐乐"中的队舞是同宋代用于寿庆的教坊乐相关的。

种种迹象表明，《高丽史·乐志》"唐乐"中的节目，其主体是作为天宁节祝寿乐舞创制出来的。例如《满朝欢令》辞云："共献君王千万岁。"《清平乐》辞云："真主玉历成康。德睿宁安国中良。时和岁丰稔……祝遐龄，圣寿无疆。"《还宫乐》辞云："喜贺我皇，有感蓬莱，尽降神仙。到乘鸾驾鹤御楼前，来献长寿神丹。玉殿阶前排筵会，今宵秋日到神仙。笙歌寥亮呈玉庭，为报圣寿万年。"——明显是用于秋日祝寿的作品。按北宋徽宗天宁节在十月十日，南宋理宗天基圣节在正月五日，而十月

---

① 沈括《梦溪笔谈》卷五，上海书店点校本，2003 年，页 36。

② 《宋史》卷一四二，页 3350。

亦是庆"丰稔"的时节。据此可知:这些具秋日祝寿特点的作品都产生于北宋后期的天宁节庆典。除此之外,高丽"唐乐"中有很多作品描写到元宵祝寿。例如队舞《献仙桃》通篇表现王母于灯夕从蓬莱仙境来为君王祝寿的情景,其辞有云"元宵嘉会赏春光,盛事当年忆上阳。""应上元佳节,君臣际会,共荣升平。""一年一度上元回,愿醉万年杯。"又如《惜奴娇曲破》辞云:"正值元宵,行乐同民总无间。"可见这些队舞和歌曲是为元宵祝寿活动而创制的。经考证,"元宵"一名乃源于唐末宋初以来盛行的正月十五观灯活动,此前并不流行。[①]《东京梦华录》卷六有"元宵"条,记录了此时东都汴京"歌舞百戏,鳞鳞相切,乐声嘈杂十余里"的盛况,以及徽宗于"十五日驾诣上清宫"的事迹。[②]《梦粱录》卷一"元宵"条亦云:"正月十五日元夕节,乃上元天官赐福之辰。昨汴京大内前缚山棚,对宣德楼,悉以彩结,山沓上皆画群仙故事。"[③]所谓"天官赐福"、"画群仙故事",可以解释何以高丽"唐乐"中的元宵祝寿辞有那么多神仙色彩。且看《游月宫令》辞云:"当今圣主座龙楼,圣寿应天长,实钱喷香烟,玄宗游月宫……愿吾皇,增福寿。"既然它把月夕、神仙、圣寿三者联为一体,那么,它便应当是以"天官赐福"、"画群仙故事"、"驾诣上清宫"等事为背景的。

可以补充说明的是:尽管队舞之制并不流行于唐代,但它却是从唐代开始的一系列节庆歌舞风俗的结晶。上面说到,现存高丽"唐乐"队舞辞往往描写到秋日祝寿和元宵祝寿。这些描写的直接背景是北宋后期的天宁节庆典、燃灯风俗和神仙崇拜,而其来历却可以追溯到唐代。按唐代自开元十七年(729)起有"千秋节"庆典,即在玄宗生日八月五日,设大酺会于花萼楼下,献万寿酒,演出舞马、九部乐等节目。此后于肃宗上元二年(761)起有"天成地平节",于文宗太和七年(833)起有"庆成节",于代宗、德宗、宪宗、穆宗的载诞之辰亦各有上寿庆典。[④] 这正是宋代诸圣节的先河。上元燃灯风俗也起于盛唐之时。从睿宗先天二年(713年)于正月十五日观灯纵乐,到玄宗天宝三年(744年)"开坊市门燃灯,永以为常式"[⑤],发展到唐末遂有"元宵"之称。宋代元宵庆典上所流行的唐玄宗游月宫故事,乃反映了宋代人对唐代本源的认同。同样,二月望燃灯在高丽成为最重要的节日庆典,人们遂

---

① 宋前仅韩偓《元夜即席》诗咏及"元宵",云:"元宵清景亚元正,丝雨霏霏向晚倾。桂兔韬光云叶重,烛龙衔耀月轮明。烟空但仰如膏润,绮席都忘滴砌声。更待今宵开霁后,九衢车马未妨行。"载《全唐诗》卷六八二,中华书局,1960年,页7824。诗中"元宵"指正月十五夜。

② 孟元老《东京梦华录》,邓之诚注本,商务印书馆,1959年,页173。

③ 《学津讨原》本,第11册,页327上。

④ 顾炎武《日知录》卷一四"圣节"条,秦克诚点校《日知录集释》,岳麓书社,1994年,页520。

⑤ 《旧唐书》卷九《玄宗纪》,页218。

也用“唐乐”一词，反映了对唐代本源的认同。这种认同，不仅反映了高丽宫廷音乐同新罗时期所传入的唐乐的关联，而且反映了宋代教坊乐的一个主要功能，即服务于圣节、元宵节等节庆活动的功能。

四、从曲破看宋代大型乐曲的风格转变

《惜奴娇》(曲破)有6首词，紧接其后的《万年欢》(慢)有4首词，韩国学者据此把它们都称作“大曲”。这种看法是错误的。因为根据宋代人看法，大曲是同“曲破”、“小曲(急慢诸曲)”相对的一种音乐体裁，其间差别主要在于音乐结构，而非在于文词。比如在《宋史·乐志》中有这样一些记述①：

> 每春秋圣节三大宴：……第七，合奏大曲。
>
> 所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，其曲三，曰《梁州》、《瀛府》、《齐天乐》；二曰《中吕宫》，其曲二，曰《万年欢》、《剑器》；……十八曰正平调，无大曲，小曲无定数。
>
> 太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。凡制大曲十八(略)、曲破二十九(略)、琵琶独弹曲破十五(略)、小曲二百七十(略)、因旧曲造新声者五十八(略)。
>
> 云韶部者，黄门乐也。……奏大曲十三：一曰中吕宫《万年欢》；二曰黄钟宫《中和乐》……乐用琵琶、筝、笙、觱栗、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。
>
> 钧容直，亦军乐也。……其乐旧奏十六调，凡三十六大曲、鼓笛二十一曲，并他曲甚众。嘉佑二年，监领内侍言钧容直与教坊乐并奏声不谐。诏罢钧容旧十六调，取教坊十七调肄习之。虽间有损益，然其大曲、曲破并急慢诸曲，与教坊颇同矣。

这里明确指出：大曲是同“曲破”、“小曲(急慢诸曲)”相对的一种音乐体裁。大曲首尾都用同一个宫调，因此有紧密的结构。宋代大曲和唐大曲一样，其结构是由慢拍序引、中拍排遍、快拍攧破、急拍催衮等段落次第组合而成的。从各种记载②看，宋代大曲和曲破的结构如下：

---

① 《宋史》卷一四二，页3348—3361。

② 资料来源：《碧鸡漫志》卷三，知不足斋丛书本；《乐府雅词》卷上；《鄮峰真隐漫录》卷四五；《松隐乐府》卷一，彊村丛书本；《乐学轨范》卷四。

宋代大曲曲破结构表

《碧鸡漫志》“凉州曲”条	散序	靸	排遍	攧	正攧	入破	虚催		实催	衮遍	歇拍	杀衮
《碧鸡漫志》“霓裳羽衣曲”条	（前缺）		遍		正攧	入破	虚催	衮	实催	衮	歇拍	杀衮
董颖《薄媚（西子词）》	（前缺）		排遍		攧	入破	虚催	衮遍	催拍	衮遍	歇拍	煞衮
曹勋《法曲（道情）》	散序	头歌	遍（一至三）		攧	入破（一至四）						煞
《鄮峰真隐漫录·采莲（寿乡词）》				延遍	攧遍	入破		衮遍	实催	衮	歇拍	煞衮
《乐学轨范》唐乐曲破（《惜奴娇》）					攧遍	入破	虚催	催衮	催拍	中衮	歇拍	煞衮

请大家注意以上一表中的《采莲（寿乡词）》。这篇作品见于《鄮峰真隐漫录》卷四五，被称作“大曲”。这一称呼是很勉强的，因为《采莲（寿乡词）》并不具备“散序”“靸”“排遍”等部分。其结构其实和《高丽史·乐志》所载的曲破《惜奴娇》相近，性质属于“曲破”。也就是说，“曲破”是一种把大曲的“入破”以后部分独立出来的音乐体裁。《乐学轨范》中的“攧遍”，是作为曲破的引曲来使用的。

为了说明“大曲”与“队舞”、“曲破”的区别，我们可以谈谈韩国学者车柱环的《高丽史·乐志》研究。车氏的研究有开创之功，但其论述却不免于比附。比如他认为《寿延长》是大曲，近似于唐高宗时的《圣寿乐》、唐坐部伎中的《长寿乐》。① 这一说法就有望文生义的嫌疑，因为他把曲名字面上的相似认作乐曲体裁上的相似了。按《寿延长》有舞队、乐官、妓、竹竿子、口号致语等分工与节次，乃是队舞，并不同于唐代的大曲。又如他把《万年欢》（慢）判为“大曲”，认为其中四篇歌词分别是“歌头第一”“第二”“第三”“第四”。② 这实际上是把曲名中的体裁符号“慢”字，无根据地改换为“歌头”等字了。按前文所引《宋史·乐志》“大曲、曲破并急慢诸曲”的说法，“大曲”在体裁上是和“急曲”“慢曲”等相对立的，后者只能是大曲的局部。因此，《万年欢》（慢）四首歌词的连缀，是慢词的连缀，即“词曲”方式的连缀，而非“大曲”方式的组合。它们就像高丽“唐乐”《感皇恩》（令）、《金殿乐》（慢）、《花心动》（慢）等歌曲中多篇歌词的关系一样，殊不可与“大曲”混为一谈。

关于《惜奴娇》（曲破），车柱环先生有一个猜测，即把其中的“春早皇都”辞判属“歌头”，把“夸帝里”辞判属“入破”，把“景云披靡”辞判属“催衮”，把“骋轮纵勒”辞判属“催拍”，把“莫如胜概”辞判属“歇拍”，把“楼起霄宫里”辞判属“煞衮”。③ 参考

① 车柱环《高丽“唐乐”的研究》，页 69。

② 车柱环《高丽“唐乐”的研究》，页 151—155。

③ 车柱环《高丽“唐乐”的研究》，页 92—93。

《乐学轨范》的相关记述，这种猜测不无道理；但却属于过度论证。因为《乐学轨范》载曲破八段，《高丽史·乐志》"唐乐"载曲破五词（其中一词不在"破"内），两者并不吻合；在没有切实依据的情况下，不宜强作搭配。相比之下，我们倒不如把《采莲（寿乡词）》判为曲破。因为这篇作品包含"延遍""攧遍""入破""衮遍""实催""衮遍""歇拍""煞衮"等八个段落，其"延遍"乃对应于《惜奴娇曲破》"春早皇都冰泮"的尾前尾后词，其余诸段落则相当于《惜奴娇曲破》中"攧遍""入破""虚催""催衮""催拍""中衮""歇拍""煞衮"诸段。这种相似至少说明：在宋代，曲破是很常用的音乐形式，事实上已经成为大曲的替身。

我们以前谈到过高丽唐乐同唐代大曲的关系，谈到唐代大曲的结构是经过魏晋大曲、唐代清乐大曲、燕乐大曲、法曲型大曲等阶段逐步形成的。[①] 宋代大曲的结构是对其中法曲型大曲的发展，其主要特点是利用当时人对"繁音急节"之音乐[②]的爱好，极大地丰富了唐大曲的破曲和急曲部分。"曲破"这一特殊的音乐品种之所以能形成，换言之，大曲的急曲部分（从"入破"而至"煞衮"的部分[③]）之所以能够独立出来，正是因为宋代的大型乐曲在发展方向上不同于唐代。这一情况可以概括为以下一表：

大曲结构演进表

魏晋大曲	艳		曲			趋		乱				
唐燕乐大曲	序					破		急				
唐法曲型大曲	散序		中序			破		急				
宋大曲	散序	靸	排遍	延遍	攧	入破	虚催	衮遍	实催	衮遍	歇拍	杀衮
宋代曲破						入破	虚催	衮遍	实催	衮遍	歇拍	杀衮

① 王小盾《〈高丽史·乐志〉"唐乐"的唐代渊源》，2004年10月10日在韩国永同大学举办的"南溪国乐学学术大会"上宣读。

② "破"曲的特点是富于边地色彩，节奏急促，乐声繁多。《唐语林》卷五："天宝中，乐章多以边地为名，若《凉州》、《甘州》、《伊州》之类是焉，其曲遍繁声为破。"《唐语林校证》，页481。《贵耳集》卷上："天宝后，曲遍繁声皆曰'入破'。'破'者，破碎之义。"《学津讨原》，第14册，页329下。白居易《霓裳羽衣歌》："繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮。翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。"注："《霓裳曲》十二遍而终。""凡曲将毕，皆声拍促速，惟《霓裳》之末长引一声也。"《白居易集》，中华书局，1979年，页459。陈旸《乐书》卷一八五《女乐下》："至于优伶，常舞大曲。惟一工独进，但以手袖为容，蹋足为节。其妙串者，虽风旋鸟骞不踰其速矣。然大曲前缓迭不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急。舞者入场，投节制容，故有'催拍'、'歇拍'之异。姿制俯仰，百态横出。"《文津阁四库全书》，商务印书馆影印，2005年，第73册，页489上。

③ 曹勋《法曲（道情）》各段的标题是："散序""歌头""遍第一""遍第二""遍第三""第四攧""入破第一""入破第二""入破第三""入破第四""第五煞"。明显以"遍"和"攧"为一个单元，以"入破"和"煞"为另一个单元。

这里的"序"指慢节奏曲:管乐所奏称"序吹",弦乐所奏称"序弹",配合"序吹""序弹"之节奏的舞蹈称"序舞"。"靸"在西安古乐中称作"瑕",是大曲的一种过渡乐段,与"排遍"参和使用——"遍"的意思是"变"和"迭",也就是"更奏";"排遍"是不同乐器的独奏,"靸"是带打击乐的合奏。"攧"表示拍多声繁、声调攧动,同"延遍"一样,是指排遍的末遍。"催""衮""煞"则是用鼓声带动节奏并快速连击的意思。"虚催""实催"有催促之意,表示曲拍至此逐渐加快。"歇拍"则表示曲调至此即将歇息。"杀衮"又作"煞衮",表示曲调至此煞住。① 很明显,这是一些同器乐演奏相联系的术语。因此,宋代曲破的流行,是以宋代器乐艺术的发展为条件的。

关于曲破的产生,还可以看看以下材料:

> 元稹《琵琶歌寄管儿兼诲铁山》:"月寒一声深殿磬,骤弹曲破音繁并。百万金铃旋玉盘,醉客满船皆暂醒。"②
>
> 段成式《觱篥格》:"教坊家有觱篥部,其吹曲破断送用之。"③
>
> 韩偓《横塘》:"……风飘乱点更筹转,拍送繁弦曲破长。散客出门斜月在,两眉愁思问横塘。"④
>
> 《五国故事》:"(李)煜善音律,造《念家山》破及《振金铃》曲破。"⑤
>
> 《太宗亲制乐曲》:"太宗天纵,多能洞晓音律,前后亲制大小曲及因旧曲创新声者总三百九十。凡制大曲十八、曲破二十九、小曲二百七十,因旧曲造新声者五十八。"⑥

这些资料说明:宋代曲破的直接渊源是唐代器乐曲中的"破曲";"曲破"一体在南唐时候已有雏形,到宋初太宗之时成为专门的创作体裁。《高丽史·乐志》"唐乐"所保存的曲破歌词——《惜奴娇曲破》,有两方面重要意义:其一,它是古代音乐文献中最完整的一份曲破资料。《五国故事》《宋史·乐志》《碧鸡漫志》《武林旧事》《郢峰真隐漫录》《齐东野语》等书记载了曲破名目近六十种,但其中都没有歌词传世。朝鲜《乐学轨范》记载了《惜奴娇曲破》的表演仪节,也没有详细著录它的歌词。因此,《高丽史·乐志》所载《惜奴娇曲破》,可以丰富关于曲破的认识。其二,它是一段复杂的音乐发展史的结晶。它表明,"曲破"是独立于大曲、小曲之外的一个重

---

① 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局,1996年,页179—180;又参见本书《唐大曲及其基本结构类型》。

② 《元稹集》,中华书局,1982年,页305。

③ 《说郛》弓一〇〇,《说郛三种》本,第7册,页4601。

④ 《全唐诗》卷六八三,中华书局,1999年,第10册,页7899。

⑤ 《五国故理》卷上,页9,《学海类编》本。"《念家山》破",《知不足斋丛书》本无"破"字。

⑥ 《玉海》卷一〇六,广陵书社影印本,2003年,页1951上。

要的音乐品种，成熟于唐宋之交。中国音乐发展到宋代，进入了一个强调快节奏音乐与慢节奏音乐之对立的时代。这种对立的一个重要表现是：在北宋时代的大型乐曲中，出现了节拍繁富、风格急促的趋向。

五、结　　语

综上所述，《高丽史·乐志》是一份珍贵的历史文献。如果说其中“俗乐”部分是三国至高丽前期音乐史的结晶，那么，其中“唐乐”部分便是唐代至北宋音乐史的结晶。因为高丽“唐乐”的节目在主体上是作为天宁节祝寿乐舞创制出来的，对北宋汴京的节庆风俗作了充分反映。它形成于北宋太宗至徽宗这150年之间，然后在政和年间(1111—1117)东传，随着徽宗颁赐的大晟乐而进入了高丽宫廷。

《高丽史·乐志》“唐乐”具有很高的史学价值。它不仅记录了一批对于宋词校勘具有版本学意义的作品，提供了一批在中国失传的曲目、词调和词体；不仅细致地呈现了队舞曲调的联缀方式，通过“令”“慢”“嗺子”“曲破”“中腔唱”“踏歌唱”等音乐术语揭示了当时词曲演唱的主要类型；而且，它还提示了宋代教坊乐的基本性格，这就是联系于节庆风俗活动的俗乐性格。通过宋代教坊乐史料的比较，我们可以具体了解这一性格在两宋之间的一些变化。其中比较明显的变化是：“大曲”逐渐简化，略去散序和排遍部分，造成急节繁声的“曲破”的流行。作为上述变化在高丽乐中的反映，《高丽史·乐志》“唐乐”中并不存在“大曲”这一艺术品种。

以上情况，使我们可以从体裁兴衰史的角度来认识音乐的发展。《宋史·乐志》所记太宗制曲一事表明，北宋前期的教坊乐主要有“大曲”“曲破”“琵琶独弹曲破”“小曲”四大品种。《高丽史·乐志》则表明，北宋后期的教坊乐主要有“队舞”“曲破”“歌曲”三大品种。在北宋150年间，出现了大曲、队舞此消彼涨这一历史现象。这是同教坊乐广场化的趋势相一致的，其实质是音乐的舞蹈成分、表演成分增强。这也是宋代教坊乐区别于唐代教坊乐的重要特质。因此可以说，宋代音乐是更具俗乐性格的音乐。

但在唐宋两代，作为艺术歌曲的“小曲”却都有广泛的流行。小曲是隋唐燕乐中最具特色的音乐品种。其特点是经由器乐改造，有了更规范的曲体，可以按“因声度词”的方式用于各种场合的歌唱。它主要有三种形态：一是歌场曲子的形态，即同踏歌风俗相结合，具有反复一调、多首联章的特点；二是饮筵著辞的形态，即同艺妓歌唱相结合，具有单篇短制、婉转急促的特点；三是大曲摘遍曲的形态，即同教坊大型歌舞、梨园法曲歌舞相结合，进入大曲，成为大曲的一个单元。后一类型的曲子，由于它们在大曲结构中处于不同的位置，而分别获得了“序”“歌头”“摘遍”“曲破”“慢”等名称，亦即形成了风格多样的特点。据统计，《高丽史·乐志》所记载的“唐乐”曲调，包括队舞中的小曲，总共有65曲。其中产自唐代的曲调有18曲，

大多是大曲的摘遍曲，并曾作为酒令曲流传。这说明，高丽"唐乐"的音乐体裁是由隋唐燕乐塑造的。它同后两种形态的曲子，亦即同唐代的教坊歌舞和歌妓艺术，有更密切的关联。如果说高丽"唐乐"中的"曲破""慢"二名反映了唐大曲的影响，那么，其中的"令""嗺子"等名就反映了唐代酒令曲的影响。事实上，这两种影响是综合地发生作用的，比如"曲破"在唐代亦指促酒行令之曲，"嗺子"也是大曲的一个段落。① 它们作为唐代的流行和时尚保留在高丽乐中，提醒我们：尽管曲子辞在宋代变为"词"，成了文人墨客摛藻的方式，但在另一面，它仍然作为活的歌曲在流传。在这种歌曲中，"令"和"慢"是关于音乐节奏的两个重要名词，所以被特别注明。一般来说，配合"慢"曲的文词较长，在百字上下；配合"令"曲的文词较短，在 50 字以内。但也不能一概而论，比如《高丽史·乐志》"唐乐"中的《太平年(慢)》45 字、《金殿乐(慢)》48 字，《万年欢(慢)》四首分别是 49 字、52 字、53 字、100 字；而《千秋岁(令)》则长达 85 字。由此可见，在宋代词史的掩盖之下，有一部内容同样丰富的歌曲的历史。

(原载《中国音乐学》2005 年第 1 期)

① 参见王小盾《〈高丽史·乐志〉"唐乐"的文化性格及其唐代渊源》，载《域外汉籍研究》创刊号，中华书局，2005 年。

明朝和高丽的音乐交往：1368年—1373年

公元1368年，当朱元璋在应天(今南京)称帝，建立明朝的时候，位于朝鲜半岛的高丽王朝(918—1392)基本上走到了它的尽头。这年是高丽恭愍王十七年。接下来，明朝和高丽并存的时间只有短短的24年。

同高丽并存的中国王朝主要是宋朝。在宋朝之时，朝鲜半岛和中国有过许多音乐交往。从现有记载看，其中较大规模的事件有：

(一) 高丽光宗年间(950至975年)，“遣使请唐乐器及工，其子孙世守其业”①。

(二) 高丽成宗二年(982)五月，在成宗建立礼乐制度需要理论依据之时，博士任老成从宋朝带来《大庙堂图》一铺并《记》一卷、《社稷堂图》一铺并《记》一卷、《文宣王庙图》一铺、《祭器图》一卷、《七十二贤赞记》一卷。②

(三) 高丽文宗三十二年(1078)六月，宋朝遣使颁赐“卿国信物”，其中有镂金红黄碌牙拍板十串、红黄牙笛十管、红黄牙筚篥十管。③

(四) 宋代元丰年间(1078—1085)，高丽人“慕盛德”，遣使至宋，求中国乐工教之。④

---

① 《太宗实录》十一年(1411)十二月辛丑條，见《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》，汉城：韩国精神文化研究院，1996年，第一册，页200。

② 《高丽史·成宗世家》，汉城：景仁文化社，1961年韩国延世大学东方学研究所影印本，上册页67下—68上。亚细亚文化社1990年刊本页码相同。

③ 《高丽史》，上册，页191上。

④ 陈旸《乐书》，台北：商务印书馆，1986年影印文渊阁《四库全书》本，页728下—729上。又见该书卷一五八页4，汉城：韩国国立国乐院，1982年影印光绪丙子年(1876)刊本，下册，页116下。

(五) 政和三年(1113),宋徽宗颁新燕乐于天下。[①] 同年,高丽设置礼仪详定所[②],并于九月乙酉遣使至宋朝请乐[③]。次年六月,使臣归来,带来徽宗的诏书,以及十多种乐器、十册曲谱和十册指诀谱。[④]

(六) 政和六年(1116)六月,高丽睿宗得到宋朝所赐大晟乐,[⑤]御会庆殿,召宰枢侍臣观之。[⑥]

(七) 政和七年(1117)三月,宋徽宗再赐高丽雅乐及乐谱、祭器。[⑦]

这七次交往,使高丽朝初步建立了它的宫廷雅乐和燕乐。其间最重要的交往发生在宋徽宗和高丽睿宗之时,是同两种政治需要相关联的:在高丽方面,是建设礼乐制度、巩固王朝统治的需要;在中国方面,是联合高丽,防止北方(先是契丹,后是女真)侵略的需要。[⑧] 由此可见,音乐交往是关乎国政的大事。

在宋朝之后,又一个汉族王朝是明朝。尽管明朝和高丽相重叠的时间只有24年,但是,在东亚音乐史和政治史上,明丽两个王朝却合作写下了浓重的一笔。为了说明中国雅乐的功能,说明音乐同政治的关联,今拟对其中的关键段落——公元1368年至1373年间的两国音乐交往——稍作探讨。

一、高丽恭愍王前期的礼仪音乐

这一次音乐交往是以高丽恭愍王和明太祖朱元璋为主角的。这两个人物都值得关注。现在先说说恭愍王。

恭愍王是高丽第三十一代国王。虽然在位时间只有22年(1352—1374),但他却以"聪明仁厚"的品质、"励精图治"的精神[⑨]以及书法、美术才能著名于朝鲜半岛。类似的品质也是其他有为君主所具备的,但恭愍王所面对的东亚局势却不同于前代国王。

---

① 《宋史·徽宗本纪》,页391。《宋会要辑稿》乐三之二七至二八,北京:中华书局,1957年影印,第1册,页320下—321上。

② 《高丽史节要》,汉城:明文堂,1991年影印,页183下。

③ 《高丽史·睿宗世家》,上册,页273上—下;《高丽史节要》,页183下。

④ 《高丽史·睿宗世家》,上册,页275上;《高丽史节要》,页184下。

⑤ 《高丽史·睿宗世家》,上册,页283上;《高丽史节要》,页189下。

⑥ 《高丽史·睿宗世家》,上册,页284下;《高丽史节要》,页189下—190上。

⑦ 《宋史》,页3019,2810,14049;《玉海》,江苏古籍出版社、上海书店,1988年影印,页2845下。

⑧ 参见宫宏宇《赵佶的音乐外交与宋代音乐之东传——介绍英国学者普兰特对宋代中国与高丽间音乐交往的有关研究》,载《黄钟》2002年第2期。

⑨ 《高丽史·恭愍王世家》史臣赞语,上册,页867下。

在恭愍王出生之时(1330年),蒙古人已经从军事、政治、文化等方面严格地控制了高丽,使高丽对于元朝的附属关系超过了此前所有朝代。军事方面,元朝在高丽许多地方驻军,令高丽军队入元侍卫,并收缴了高丽民众的弓剑武器。政治方面,元朝设置征东行省,以高丽国王为征东行省左丞相或右丞相,并迫使高丽修改了官制。经济方面,元朝以纳贡名义向高丽索要了大量珍稀物品和军事用品。文化方面,元朝要求高丽人在发式、衣冠等方面同于蒙古。[①] 特别是,通过贡女与通婚,元朝在高丽培养了一批凌驾于国王权威之上的亲元权贵。[②] 这些情况是为恭愍王所熟知的。12岁至22岁之间,恭愍王曾作为"太元子",以人质身份留学于元朝。1351年,他按惯例娶元朝公主为妻,由元朝立为高丽王。但恭愍王即位之时,也是元朝各地乱民蜂起之时。一旦看到元朝的败亡迹象,恭愍王便果断地出兵反元,肃清亲元大族的势力,为中兴高丽王朝而实施了一系列改革。

从恭愍王颁布的几份文件,可以了解其施政的基本精神。其中恭愍王元年(1352)的改革以加强王权为中心。即位之初,恭愍王便把自己的蒙古式发辫和胡服改成高丽传统服饰。在即位教书中,他又提出了重视宗庙、修缮祠宇、为祀典加德号、扩大言路、奖掖功臣、荐用人才、增加禄俸、禁断奢侈等措施。这些措施有助于社会稳定,也塑造了一个合法国王的形象。恭愍王五年(1356)初,他以谋逆为由,将元皇室姻戚奇辙等人尽行诛戮;接着又罢除蒙古人所设的征东行省理问所,收回刑狱之权。这一年的改革以恢复国权为中心。在六月的教书中,他提出了废除政房、荐举人才、纠理监司、叙用功臣子孙等措施。这些措施的实质在于建立新的权力体系。[③] 到恭愍王十二年(1363)五月,他进一步号召"惟尔中外大小臣僚尚克相余,务求实效,毋事虚文,用底中兴之理",并"安九室神主于太庙,复配享功臣"。[④] 综合起来看,这些举措的目的是建立一个在政治、文化上独立的强国。恭愍王关于礼仪音乐的种种举措,正是在这样的背景下实施的,有明确的政治、文化涵义。其中有以下五宗事件,值得分析。

第一宗事件是:在即位后不久,恭愍王便发动了礼仪建设。据《高丽史·礼志》记载:恭愍王元年(1352)闰三月甲申,始定拜贺圣寿节的礼仪。按旧例,只有文官冠带侍卫;恭愍王则命文武八九品皆服冠带,分左右侍卫。[⑤] 恭愍王五年(1356)六

---

① 郑红英《高丽恭愍王初期的改革与反元政策》,延边大学硕士学位论文,2003年,页11—13。

② 见叶泉宏《明代前期中韩国交之研究》,台北:商务印书馆,1998年,页6—7。

③ 教书见《高丽史·恭愍王世家》,页755上—756下,771上一下。参考《高丽恭愍王初期的改革与反元政策》,页17—23,32—38;《明代前期中韩国交之研究》,页8。

④ 《高丽史·恭愍王世家》,上册,页804下。

⑤ 《高丽史》,中册,页475下。

月,下令平壤府修营箕子祠宇,按时致祭。① 恭愍王八年六月辛卯,从御史台议,在太常寺建设祭厨及斋宿之室以便举行籍田之礼。② 这些事件说明:恭愍王施政之初,便把礼制建设视为其政治的组成部分了。

第二宗事件是加强礼仪活动的物质基础:恭愍王八年(1359)六月,命令有司新制乐器。这件事是和恭愍王建立祭祀乐以奉先追远的计划相联系的。《高丽史·乐志》记录此事云:"恭愍王八年六月辛卯,御史台上言:'自国都迁徙之后,乐工散去,声音废失。宜令有司新制乐器。'从之。十九年五月,成。""国都迁徙"指的是1232年蒙古入侵,高丽被迫迁都江华岛。从各种记载看,这次制乐,目的正是弥补迁都之后的乐器残缺,以建设祭祀仪礼。例如记载表明,恭愍王前八年,除"祼大庙"外,基本上未有关于雅乐的活动。在恭愍王元年佛诞日的燃灯会上,演奏的是"杂戏妓乐"③;恭愍王二年、四年同元朝相往来,交换的是"琴瑟等乡乐"以及"女乐"④。可见恭愍王时的雅乐,的确面临"声音废失"的局面。而从恭愍王元年"宣宥境内"的教书,可以知道这次制作的动机:

> 恭惟我太祖,统一三韩,列圣相承,以小事大。迨我圣元龙兴,先天下而归附;我忠敬王入觐,世皇宠赉异常。忠烈、忠宣,世馆贰室,而我仁考忠肃王亦承厘降之荣,嗣德临邦二十有五年。……壬寅承事景灵宫,践位康安殿,衣冠礼乐,犹有古国之风。顾以何德获济登兹?然属时世陵夷,风俗颓靡,朝多幸位,仓无宿储,邻寇侵疆,干文告变。若不克己励精,日慎一日,革邪伪,去憸壬,用恻怛之诚,行宽厚之政,何以报天子之德,保祖宗之业,慰慈闱之心,塞耆艾之望?……夫宗庙之重,祭享之诚,固所自尽。尝遣近臣,赍银物,备宗器,修祠宇,其荐时食,予将亲莅。自太祖以至历代先王,宜上德号,其守山陵人户有逃者,官为之推还,复其徭役。诸陵直谨守厥职,禁樵牧树松槚,以明予奉先追远之意。社稷诸祠,凡奠物务尽蠲洁。名山大川及神庙载祀典者,亦加德号。箕子受封于此,教化礼乐,遗泽至今,宜令平壤府修祠奉祀。其余忠义之祀,并如旧仪。⑤

这就是说,恭愍王是把"衣冠礼乐"当作"古国之风"来看待的,是把列圣功业当

---

① 《高丽史》,中册,页415上。

② 《高丽史》,中册,页391上。

③ 《高丽史》卷三八:"(恭愍王元年四月)庚戌,王以佛生日,燃灯禁中,饭僧一百,设火山杂戏奏妓乐以观。"上册,页757下。

④ 《高丽史》卷三八:"(恭愍王二年六月)丁丑,元御香使宦者崔伯帖木儿以处女六人及琴瑟等乡乐还。""(恭愍王四年四月)庚辰,元遣使来求女乐。"上册,页762上,767下。

⑤ 《高丽史·恭愍王世家》,上册,页755上—下。

作民族精神之支柱来看待的。故宗庙、社稷是他最看重的两大仪典。新造乐器正是用于这两个仪典的。这一年五月，恭愍王曾经因倭贼充斥而祷于太庙。[①] 此事发生在令造乐器之前，应当也是令造乐器的动机。

第三宗事件是制定乐章，即在十二年(1363)五月，还安九室神主于太庙，新撰乐章。这件事同高丽恢复国权的努力有关。事实上，恭愍王即位后，一直在寻找摆脱元朝控制的方法。五年(1356)五月丁酉，就在撤消征东行省理问所的同一天，他下令出兵收复沦丧于元朝的北方领土，一个月后攻陷双城；壬寅日，他下令收缴诸军万户、镇抚、千户、百户牌，把军事指挥权收归高丽政府；到六月乙亥，他又宣布停用元朝的至正年号。[②] 这一年他还进行了官制改革——禁止胡服、胡俗，恢复高丽文宗时代的旧官制。[③] 作为这些举措的延续，次年(1357)，恭愍王分别给忠烈王、忠宣王、忠肃王、忠惠王、忠穆王追加尊号，曰景孝、宣孝、懿孝、献孝、显孝。这一事件的直接意义是：从元朝手中取得了为已故国王加尊号的权利。

上述政治涵义也见于恭愍王十二年五月丁亥新撰的太庙乐章。例如太祖第一室乐章云"奄有三韩，仁滂政凝"，乃歌颂了高丽太祖开疆辟土的伟业。惠宗第二室乐章云"观德在庙，凛然英灵"，强调了太庙祭祀对于振奋民族精神的意义。忠烈王第五室乐章云"朝彼元朝，始尚公主"，说明自藩属元朝以来，高丽王室和蒙古人联姻，乃是一种减轻政治压力的积极举动，使高丽政治以至人种都发生了重大变化。[④] 自忠肃王以下诸室的乐章，则概括了这几位高丽王的功绩。总之，恭愍王之安九室神主于太庙，新撰乐章，乃立足于这样一个思想基础之上：认为一个民族的历史，乃代表了一个民族的凝聚力。

第四宗事件是采用现有教坊乐来举行太庙之礼，例如恭愍王十四年(1365)十月，祭正陵，奏乐；十六年(1367)正月幸徽懿公主魂殿，设大享，教坊奏《太平年》、《水龙吟》、《忆吹箫》等曲。据《高丽史·礼志》，这两件事联系于恭愍王时期的太庙"国恤"之礼。《高丽史·乐志》的记载是："恭愍王十四年十月庚戌，初，王命有司习正陵祭乐，及是日，亲阅之。壬子，命宰枢祭正陵，奏所习之乐。""十六年正月丙午，告锡命于徽懿公主魂殿。初献，奏《太平年》之曲；亚献，奏《水龙吟》之曲；终献，奏

---

① 《高丽史·恭愍王世家》，上册，页781下。

② 《高丽史·恭愍王世家》，上册，页770下－771上。此次事件后，应曾一度恢复至正年号，因为据记载，恭愍王十八年(1369)五月又停用了至正年号。

③ 参见池内宏《高丽恭愍王の元に対する反抗の运动》，载池内宏《满鲜史研究》中世第3册，东京：吉川弘文馆，1979年，页186。

④ 见叶泉宏《明代前期中韩国交之研究》，页2－5。又孙红梅《高丽忠烈王与元朝的联姻》、史燕龙《元代高丽朝贡制度研究》二文认为，忠烈王以驸马身份为高丽争得了最大的利益。前文载《聊城大学学报》(社会科学版)2008年第3期；后文为内蒙古师范大学硕士学位论文，2009年，页33－35。

《忆吹箫》之曲。""恭愍王十六年正月丙午,幸徽懿公主魂殿,告锡命,仍设大享,教坊奏新撰乐章。初献……亚献……三献……四献……五献……终献……"此六献之辞皆是四言九句。

按正陵是恭愍王正妃徽懿公主的陵墓。徽懿原是元朝魏王之女,出嫁后随恭愍王迁居高丽,因难产而于恭愍王十四年二月去世。恭愍王为之悲恸不已,辍朝三日,依国礼厚葬了公主;且"手写公主真,日夜对食,悲泣三年,不进肉膳"。恭愍王十五年,他大起公主影殿于王轮寺之东南。十六年,元朝遣前辽阳理问忽都帖木儿来高丽,赐公主谥号曰"鲁国徽翼大长公主",恭愍王于是"幸魂殿,告锡命,设大享,教坊奏新撰乐词。王坐对公主真侑食如平生。后又幸正陵,巡视茔域,徘徊悲思。御丁字阁,奏胡歌献酬"。[1] ——在韩国,这些故事已经写入文艺作品,作为一个美丽传说流传于家家户户。

正陵祭礼反映了恭愍王及其时代的雅乐形态:它在形式上采用中国式的献祭制度和乐章格式,在内容上却沿袭教坊俗乐。所以在《高丽史·乐志》中,关于恭愍王十四年命有司习正陵祭乐、命宰枢祭正陵奏所习之乐、十六年告锡命于徽懿公主魂殿等事,是记载在"用俗乐节度"题下的。以下史料也说明,在恭愍王时代,祭礼雅乐已失古制,所遵用的是"事死如生"的原则:

> 《高丽史·礼志·诸陵》:恭愍王十二年五月"丁亥还安九室神主于太庙。……初献讫,于各室户外饮福,北向拜。执礼讥之曰:'初献,官就位,乐九成再拜,升,行灌礼。今何无此礼耶?诸献官献毕,出就前楹,取各室酒,合酌一爵饮福,西向再拜。何其各室饮福北向拜乎?'七祀位在庭,向东;功臣位庭东,向西。都监官皆设于庭西,向东。或讥之曰:'何其两位皆向东乎?'都监官惊骇,遽改之,误设七祀位于庭东,向西;应鼓不县,工人举而击之如俳优戏。乐章,登歌礼也,当亚献,都监官令登歌者皆下。工人争之曰:'前此乐章皆登歌。'强下之。纠正、执礼无敢非之者。十六年三月辛未,王诣显陵、毅陵、善陵,行别祭,奏乐三献,每献三拜,百官皆拜。至正陵亦如之,膳羞丰洁倍于三陵。七月辛巳,宰枢奏乐于仁熙殿上食。二十年十二月庚辰朔,始复行朔望祭于显陵。二十一年正月乙卯,王幸仁熙殿,奏乐行祭,命大臣祭正陵用乐。"
>
> 《高丽史·恭愍王世家》:恭愍王十六年(1367)八月"己未,宰相会云岩寺,设大酺,陈妓乐,祭正陵。官人皆会。"
>
> 《高丽史·恭愍王世家》:恭愍王十八年(1369)正月"壬寅,王亲祭公主魂殿,奏妓乐,极欢如平生。"
>
> 《高丽史·恭愍王世家》:恭愍王二十一年(1372)十月"丁丑,王祭正陵。

---

[1] 《高丽史·后妃传》,下册,页32下—34上。

祭毕，巡视茔域，徘徊悲思，御丁字阁，对公主真，设宴奏胡乐，献酬如生平。”

《高丽史·恭愍王世家》：恭愍王二十二年(1373)十月乙亥，“亲祭正陵，遂置酒张乐，晚宿陵下。”[1]

第一段史料，反映了自1232年高丽迁都江华岛后“乐工散去，声音废失”的情况，雅乐演奏亦如俳优戏。后四段史料则说到祭正陵的主要方式：设大酺，陈妓乐，奏胡乐，献酬如平生。可以推测，这是同徽懿公主的蒙古出身相关联的。也就是说，当时祭祀乐并无严格制度，而沿用了因人设乐的习惯。

第五宗事件是在宫廷宴飨时使用乡唐乐。例如《高丽史·乐志》“用俗乐节度”条记载说：“十五年十二月甲寅，宰枢享河南王使郭永锡，奏乡唐乐，以请观我乐也。”“二十一年正月乙卯，王幸仁熙殿，行祭，奏乡唐乐。”这两段话说明：恭愍王时的宫廷音乐，主体上是“乡唐乐”。

“乡唐乐”是乡乐和唐乐的合称，指朝鲜半岛本土的音乐(乡乐)和来自中国的教坊乐(唐乐)。《高丽史·乐志》说：“恭愍时，太祖皇帝特赐雅乐，遂用之于朝庙，又杂用唐乐及三国与当时俗乐。”后一句话——“杂用唐乐及三国与当时俗乐”——说的就是乡唐乐。一般来说，乡乐由玄琴、琵琶、伽倻琴、大琴、杖鼓、牙拍、无、舞鼓、嵇琴、觱篥、中笒、小笒、拍等乐器以及相关乐曲组成；唐乐由方响、洞箫、笛、觱篥、琵琶、牙筝、大筝、杖鼓、教坊鼓、拍和一批自新罗以来传入的中国教坊乐曲组成。这两者使用了一些共同的乐器(例如琵琶、杖鼓、觱篥、拍)，风格相近，所以合奏为乡唐乐。由此也可想见：所谓“自国都迁徙之后，乐工散去，声音废失”，所散失的并不是唐乐，而是大晟雅乐。关于这一判断，前文也提到一个旁证，即所谓“十六年正月丙午，告锡命于徽懿公主魂殿。初献，奏《太平年》之曲；亚献，奏《水龙吟》之曲；终献，奏《忆吹箫》之曲”云云。因为《太平年》《水龙吟》《忆吹箫》都是高丽睿宗时候的“唐乐”。据《高丽史·乐志》记载，《太平年》是“慢中腔”所唱之曲，《水龙吟》《忆吹箫》则是“慢”曲。

以上五宗事件，反映了恭愍王执政前期的宫廷音乐状况，即迫切需要进行礼仪建设但缺少乐器乐制的状况。正因为这样，在恭愍王执政后期，出现了雅乐建设的新高潮，其具体表现是利用中国音乐来进行宫廷音乐建设。这个高潮，是在北元、明朝、高丽三方鼎立的新格局中出现的。

二、明太祖初年同高丽的音乐交往

现在说说明太祖朱元璋。

---

① 以上引文见《高丽史》，中册，页379上一下；上册，页819下，822上，850上，858下。

公元1368年是东亚政治史上的一个转折之年。这年正月,朱元璋称帝,建立明朝。八月,明军攻陷大都,蒙古势力退据漠北,史称“北元”。东北亚于是出现了北元、明朝、高丽三种力量的鼎立。这时候,一直谋求独立和扩张的高丽,对明朝、北元采取了双面外交的弹性政策:一方面,恭愍王十八年(1369),高丽即和明朝建立了通使关系,对明称臣,停用元至正年号;恭愍王十九年(1370),开始行用洪武年号,遣使朝贺;但另一方面,高丽仍然向北元派出了千秋节贺使,同旧主保持了往来。这种情况,是同明、元势力的消涨起伏相关联的。一般来说,恭愍王十七年(1368)至二十一年(1372),是高丽实施北进战略,不断发展同明朝交往关系的时期,也是明朝积极加强同高丽的友好关系的时期。恭愍王二十一年夏季,明军在漠北败于元将扩廓帖木儿,在辽东败于纳哈出,高丽与明朝之关系遂亦疏远,反映在高丽内政上,是亲元势力和亲明势力相冲突,结果导致公元1374年恭愍王被杀。①正是在这样的政治背景下,恭愍王时期的雅乐建设进入到第二阶段,即利用中国音乐进行宫廷音乐建设的阶段。关于这一时期,需要讨论的问题有二:一是明太祖朱元璋为何要赐乐?二是恭愍王如何进行雅乐建设?现在先讨论前一问题。

明太祖皇帝赐乐器一事,发生在恭愍王十九年(1370)五月。在此之前,恭愍王十七年(1368)十二月,明太祖已经遣使往高丽赐玺书,表示通好;次年(1369)六月,又以高丽人金丽渊为明朝使者,致书恭愍王;八月,再遣使赍诏书、金印等,来封恭愍王为高丽国王。赐乐器一事发生在此后几个月,是明丽建立宗藩关系之蜜月期的一件大事。

为什么明太祖所赐为乐器而不是其它物品呢?这同他的礼制思想有关。在登上帝位之前,朱元璋就开始研究儒学、寻找治天下之道了,以致“每于宫中,无事辄取孔子之言观之”②。他总结自己的政治经验说:“礼法,国之纪纲。礼法立则人志定、上下安。建国之初,此为先务。”③意思是,礼法不仅可以约束人的行为,而且可以维护国家纪纲,重新安排社会秩序。所以在建国以后,他按礼制施政,并采取了一系列措施加强礼制——例如即位时祀天地于南郊;次月定郊社宗庙礼,又亲祀社稷,祀先师孔子于国学;三月、四月则诏儒臣修女诫,袷享太庙。在接下来一年内,令明将徐达在占领元都时封存、保护都城内的府库图籍;定六部制度,完善明朝官制;礼聘贤士,包括蒙古、色目人中有才能者;祀上帝于圜丘,享太庙,耕籍田,恢复

① 参见特木勒《北元与高丽的外交:1368年—1369年》,载《中国边疆史地研究》2000年第2期;李岭《元明鼎革与高丽政局》,内蒙古师范大学硕士学位论文,2005年,页10—19。

② 《明太祖实录》卷二〇,台湾中央研究院历史语言研究所校印《明实录》,1962年,页287。

③ 明余继登《典故纪闻》,北京:中华书局,1981年,页5。又见《明太祖实录》卷一四,历史语言研究所校印《明实录》,页176页。明俞汝楫等编《礼部志稿》卷一,影印文渊阁《四库全书》本,第597册,页18下。

唐以来的礼制系统。① 洪武元年(1368)十二月,明太祖下令封京都及天下城隍神,在《京都城隍制》中说:"帝王受天明命,行政教于天下,必有生圣之瑞、受命之符,此天示不言之妙而人见闻所不及者也。神司淑慝,为天降祥,亦必受天之命,所以明有礼乐,幽有鬼神,天理人心,其致一也。"②这说明,在他看来,礼有沟通鬼神、天理、人心的效用。

这样一来,在明太祖指导下,明丽之间的外交一开始就有以礼乐行教化的色彩。《明史》卷六七《舆服志》说:"洪武二年,高丽入朝请祭服制度,命制给之。"③可见在两国建交之初,明朝和高丽就在礼制问题上找到了相互交流的语言。相隔不久,洪武三年(1370)正月,明太祖又遣使祭祀高丽等国的山川。《续文献通考》卷七四记载说:明太祖以"遣使之仪与遣祭中国岳渎之使相类",更命安南、高丽、占城各国"图其山川及摹录碑碣图籍付使者还。所至诸国,皆勒石纪其事"④。《高丽史·恭愍王世家》亦详记了此事,说四月二十二日,朝天宫道士徐师昊奉命到达高丽,设坛于都城之南;又在会宾门外阳陵井立碑纪其事。徐师昊祭山川的祝文是以大明皇帝的名义宣读的,云:

> 高丽为国,奠于海东,山势磅礴,水德汪洋。实皆灵气所钟,故能使境土安宁,国君世享富贵,尊慕中国,以保生民,神功为大。朕起自布衣,今混一天下,以承正统。比者高丽奉表称臣,朕喜其诚,已封王爵。考之古典,天子于山川之祀,无所不通。是用遣使,敬将牲币修其祀事,以答神灵,惟神鉴之。⑤

由此可见,明太祖向高丽以及安南、占城等国家推广礼制之举,是明太祖礼治思想体系的组成部分。在明太祖的理想中,他不光要做一个太平皇帝,而且要"与普天之下共享升平之治";要让周边地区"境土安宁"、"国君世享富贵,尊慕中国,以保生民"。从有关记载看,这时的恭愍王尚未领会明太祖的苦心,"疑道士行厌胜之术,称疾不出,乃命百僚迎诏"。⑥ 这说明,推广中华礼制,是由明太祖主动施行的。在明太祖看来,中华礼制是争取各国向心力的法宝。

为什么明太祖赐乐器的对象是高丽而不是其它国家呢?这又同高丽的特殊地位有关。在周边藩属国中,高丽是儒化程度最高的国家,也是最早遣使入明的国

---

① 《明史·太祖本纪》,北京:中华书局,页 19—22。

② 《礼部志稿》卷八四,影印文渊阁《四库全书》本,第 598 册,页 502 下—503 上。

③ 《明史》,页 1655。

④ 《续文献通考》卷七四《郊社》,上海:商务印书馆,1935 年影万有文库十通本,页 3467 上。

⑤ 《高丽史》,上册,页 827 上—828 上。

⑥ 《高丽史》,上册,页 828 上。

家。在成宗时代(982—997),高丽基本上完成了吉礼体系的建设;在睿宗八年(1113),高丽设置了"礼仪详定所";至毅宗时期(1197—1204),高丽平章事崔允仪编撰了五十卷篇幅的《详定古今礼》。此后高丽朝礼制定型,其礼制由来自中国的五礼和在本土形成的佛、道二氏礼组成。故徐兢作于1124年的《宣和奉使高丽图经》说:"高丽自箕子之封,以德取侯","素知书,明道理","人材最盛","君臣上下动有礼文","四民之业以儒为贵","于诸夷中号为文物礼义之邦"。①

到恭愍王时代,以上诸礼都是沿续不坠的。据《高丽史·恭愍王世家》的记录,恭愍王按时执行年中礼仪,态度严谨。而在明太祖遣使祭高丽岳渎之事前不久,高丽又向明朝请求赐予祭服制度。也许正是这事受到明太祖关注,促使他向高丽派出了赐乐器的使节。《高丽史·恭愍王世家》记录此事说:恭愍王十九年(1370)五月"甲寅,帝遣尚宝司丞偰斯来锡王命。王率百官郊迎。""赐王六经、四书、《通鉴》、《汉书》,皇后赐王妃冠服。"又载明太祖的诰书、玺书曰:

咨尔高丽国王王颛:世守朝鲜,绍前王之令绪;恪遵华夏,为东土之名藩。当四方之既平,尝专使而往报,即陈表贡,备悉忠诚。良由素习于文风,斯克谨修于臣职。允宜嘉尚,是用褒崇!

今遣使赍印,仍封尔为高丽王。凡仪制服用,许从本俗。于戏!保民社而袭封,式遵典礼;传子孙于永世,作镇边陲。其服训辞,益绥福履。……(以上诰书)

近者使归,问国王之政,言王惟务释氏之道,经由海滨去海五十里或三四十里,民方宁居者。朕询其故,言倭奴所扰。因问城郭何如,言有民无城。问甲兵何如,言未见其严肃。问王居何如,言有居而无听政之所。朕因思之,若果如是,深为王虑也。

朕虽德薄为中国主,王已称臣修贡,事合古礼。凡诸侯之国,势将近危,朕所以持危之道,不可不谕王知之。

中古以来,王公设险以守其国,今王有民而无城,则民命将危。为国者未尝去兵,今王武备不修,则国威将危。民以食为天,今王滨海之地不耕,则民食将危。凡有国者必有听政之所,今王有居室而听政之所不设,非所以示尊严于陪臣;若或设之,但不当过于奢侈耳。

历代之君,不闲华夷,惟行仁义礼乐,可以化民成俗。今王舍而不务,日以持斋守戒为事,望脱愆冤,以求再生之福。佛经之说虽有然,不崇王道而崇佛道,失其要矣!佛之道幽微。三皇五帝之时,未闻有佛,而天下大治,何也?盖古人淳朴而易化,故王道可治。后世帝王之治,不及于古,释氏因出其闲,密赞

① 《全宋笔记》第三编八,郑州:大象出版社,2008年,页13,20,38,42,76,84。

王纲，以助治化。此天意也。王者举王道以应之，则无不治矣。若真僧化民为善，密赞之功已成，佛之大乘，斯非小补。国王大臣，傥昧于此而误国之政，亦非小殃。所可汰者，冗僧耳。敬之则游食者众，慢之则使民不敬。于佛不敬不汰，则善恶不分。在王处之如何耳。朕幼尝为僧，禅讲亦曾参究。惟闻有佛而已；度死超生，未见尽验。古今务释氏而成国家者，实未之有。梁武之事可为明鉴。今乃惟佛教是崇，非王之所宜。王之所以王高丽者，莫不由前世所积。今既为王，有土有民，能举先王之道，与民兴利除害，使父母妻子饱食暖衣，各得其所，生齿日繁。此道若举，佛家之斋戒，其可与并驱乎？在朕思之，必不能出此道之上。诚能行此道，则福德之应，王子必生于宫中。此则修行之大者也。

朕为人神之主，天地百神之祀，牺牲未尝敢阙。闻王之国，孳生不育，何以供境内山川城隍之祀乎？有国之君，当崇祀典。刘康公有言曰："国之大事，在祀与戎。若戎事不备，祀事不合典礼，其何以为国乎？"

今胡运既终，沙塞之民，非一时可统。而朕兵未至辽沈，其间或有狂暴者出，不为中国患，恐为高丽之扰。况倭奴出入海岛十有余年，王之虚实，岂不周知？皆不可不虑也。王欲拒之，非雄武之将、勇猛之兵，不可远战于封疆之外；王若守之，非深沟高垒，广其储蓄，四有援兵，不能挫锐而擒敌。由是而观，王之负荷，可谓甚重。惟智者能图患于未然，转危以为安也。

前之数事，所言喋喋，不过与王同忧耳。王其审图之！使至，且知王欲制法服以奉宗庙，朕深以为喜。今赐王冠服、乐器、陪臣冠服及洪武三年《大统历》，至可领也！（以上玺书）①

---

① 以上据《高丽史》，上册，页 828 上—830 上；《高丽史节要》，页 663 上—664 上。中国典籍所记时间、事件先后与此有所不同。例如《礼部志稿》卷五一以祭高丽山川为洪武二年(1369)之事，云："偰斯……洪武元年授兵部员外郎，本年擢尚宝符宝郎。二年，高丽遣使上表，来贡方物，遣使赍印封之，改尚宝司丞；仍以祀文、牲币祭其境内山川。使回称旨，日侍左右。"文渊阁《四库全书》本，第 597 册，页 949 上。《明史》卷三二〇《朝鲜传》则说祭高丽山川之事在洪武三年(1370)，即赐六经、四书、《通鉴》等事之后，云："太祖即位之元年，遣使赐玺书。二年，送还其国流人，颛表贺贡方物，且请封。帝遣符玺郎偰斯赍诏及金印诰文，封颛为高丽国王，赐历及锦绮。其秋，颛遣总部尚书成惟得、千牛卫大将军金甲两上表谢，并贺天寿节，因请祭服制度。帝命工部制赐之，惟得等辞归。帝从容问：王居国何为？城郭修乎？兵甲利乎？宫室壮乎？顿首言：东海波臣，惟知崇信释氏，他未遑也。遂以书谕之曰……因赐之六经、四书、《通鉴》。自是贡献数至，元旦及圣节皆遣使朝贺，岁以为常。三年正月，命使往祀其国之山川。"页 8279—8280。

玺书中说的赐乐器,在《高丽史·乐志》中有详细记录,云:"太祖皇帝赐乐器:编钟十六架,全;编磬十六架,全;钟架,全;磬架,全;笙、箫、琴、瑟、排箫,一。"从明太祖的诰书和玺书,可以了解他向高丽赏赐这些大型雅乐器的缘故。他赞扬高丽"恪遵华夏,为东土之名藩";"良由素习于文风,斯克谨修于臣职"——可见他选择高丽以赐乐器的理由在于"素习文风"、"恪遵华夏"。他表示对高丽国王的信任与宽容:"封尔为高丽王,凡仪制服用,许从本俗";同时又强调"行仁义礼乐,可以化民成俗"——可见在他的理解中,赐乐器一举有助于高丽人移风易俗。他根据自己的政治经验,告诫高丽王建城防、修武备、扩大耕地、设置听政之所,又嘱咐恭愍王"保民社而袭封,式遵典礼;传子孙于永世,作镇边陲"——这表明了他赐乐器一举的目的,即鼓励高丽王富国强兵,为明朝政府守护好东北边陲。他用许多言辞劝说恭愍王崇王道、轻佛道、汰冗僧,则再次表明了他推广中华礼制,与普天之下共享升平和乐之治的理想。总之,明太祖赐乐器,其核心动机是想把高丽变成一个礼制藩属国的典范,用新的方式建立东亚新秩序。

三、恭愍王后期的雅乐建设

现在说说明太祖和高丽恭愍王的互动。

明太祖礼制外交的友好态度,得到了高丽恭愍王的积极响应。《高丽史·乐志》记载了一系列与此相关的活动:其一是恭愍王十九年(1370)七月,"遣姜师赞如京师,请乐工精通众音兼备诸伎者,发送传业。"其二是恭愍王二十年五月辛未,姜师赞还自明朝京师。帝命太常乐工赴京师习业。其三是恭愍王二十一年三月甲寅,"遣洪师范移咨中书省,曰:'近因兵后,雅乐散失,朝廷所赐乐器只用于宗庙,其余社稷、耕籍、文庙所用雅乐内,钟磬并阙。今赍价赴京收买。'"其四是这一年"九月丙子,习太庙乐于球庭。戊寅,习太庙乐于球庭。十月庚辰朔,习太庙乐于球庭。"①

关于恭愍王十九年遣使请乐一事,《高丽史·恭愍王世家》有所记载,云:

> 甲辰,遣三司左使姜师赞如京师,谢册命及玺书,并纳前元所降金印,仍计禀耽罗事。
>
> 其《谢册命表》曰:"……洪武三年五月二十六日尚宝寺丞偰斯至,钦奉诏书,封臣为高丽国王,铸降金印一颗,仪制服用许从本俗,仍赐《大统历》一道、锦绣绒段十匹,并赐臣母、臣妃及陪臣段匹纱罗总六十八匹……"
>
> 《谢玺书表》曰:"……法服所以辨上下,而雅乐所以事神祇。经稽道德之

---

① 《高丽史》,中册,页529上一下。

精微,史核古今之兴替。颁正朔以广声教,释俘虏以示怀柔。兹盖端居九重,明见万里。发一札十行之诏,塞三韩百弊之源。虑之深,故言之详。推赤心,置人腹,仁之至而义之尽,为万世开大平。臣谨当见善即迁,非礼不动,措诸事业,第勤怀德之宁,乐与臣民共祝齐天之寿。”①

这两份谢表有两个值得注意的地方:前表揭明了明太祖“仪制服用许从本俗”的政策,后表阐发了其以法服、雅乐“为万世开太平”的意义。

《高丽史·恭愍王世家》并没有记录姜师赞如何请乐,但说到了此事的背景。背景之一是:在恭愍王十九年五月至七月间,明丽之间的交往比较频繁。例如六月,明太祖赐下《本国朝贺仪注》一册。本月又遣侍仪舍人卜谦向高丽颁科举程序诏,征高丽“经明行修之士,各就本国乡试贡赴京师会试”;高丽遂亦派出三名举子赴考,成为唯一遣举子入明朝科考的藩国。七月,明太祖遣秘书监直长夏祥凤来颁诏,改封岳镇海渎、郡县城隍、历代忠臣烈士之神号。背景之二是:姜师赞赴京师,主要使命是谢册命、谢玺书、缴纳前元所降金印、禀报耽罗(今济州岛)事宜。因此,从《谢玺书表》所谓“法服所以辨上下,而雅乐所以事神祇”看来,他赴京师请乐的意义,是对赐雅乐、法服一事作出回应。

在接下来两年半时间里,明丽之间仍旧有密切的外交往来,高丽继续向北方扩张,同时保持了同北元的接触。其间值得讨论的有这样几件大事:

(一)恭愍王十九年(1370)九月辛丑,遣工部尚书权钧往明朝首都入贡,举子朴实、金涛、柳伯濡随行。金涛后在洪武四年考为三甲第五名,成为当年唯一中进士的外国举子。

(二)恭愍王二十年(1371)五月辛未,姜师赞从南京归来。明太祖命高丽乐工赴南京习乐。

(三)七月,辛旽等人谋逆失败,伏诛。恭愍王颁教书。

(四)冬十月乙未,恭愍王亲享大庙,受群臣贺。成均学官率生员、生徒献歌谣。恭愍王云“承是俎豆,苾芬黍稷;琴瑟柷敔,乐既具作;奠币献斝,拜俯降陟;执事有恪,左右奔走;礼仪卒度,无有悔惧;工祝致告,锡我纯嘏”云云。

(五)十二月己亥,恭愍王颁布教书,强调雅乐制度,曰:“顷者逆臣谋乱,祸在不测。幸赖天地祖宗之灵,随即平定,宗社载安。已尝谨具礼币,伻告上下,修葺太室,躬服衮冕,蒸尝以礼。加谥世祖、大祖而下先王先后。虽仪物之不及,尚诚忱之可格。……郊社宗庙祭祀为大,仰都评议使总理其事,大常寺管领,太庙署、诸陵署、都祭库、太乐署检察如仪,务极丰洁,保举圜丘、籍田、社稷坛。直选拣诸陵殿直充其祝史斋郎及将歌舞人、乐工等习学成才。司农寺率其籍田、典厩以备粢盛,酒

① 《高丽史》,上册,页830上—835上。

醴牺牲毋致失误。其有不如法者,司宪府严行纠理。国内名山大川载在祀典,并加德号,致祭涓洁。太庙九室配享功臣,遗风余烈,永世难忘。仰拘该官司并加追赠。"①

(六)洪武四年(1371)七月,明军平定四川。次年三月甲寅,恭愍王遣使往南京致贺,携带了以下两份重要文件②:

《请遣子弟入学表》,曰:"秉彝好德,无古今智愚之殊;用夏变夷,在诗书礼乐之习。苟因陋而就寡,奚修业以及时?故我东人,肇从炎汉,遣子弟鼓箧而入学。历唐宋,联书而可稽,岂徒有尊崇中国之心?亦足为贲饰大平之具。皇帝陛下,神武定天下,文德来远人。颁圣经与史书,学规斯著;赐法服兼雅乐,祀事一新。第因习俗之浇漓,深虑儒风之坠轶。辞藻浮华之末,罕见其工;圣贤义理之宗,孰知其正?如欲期于变鲁,必先务于观周。伏望怜臣向化之诚,谅臣成人之美,特垂明诏,涣发俞音。傥容互乡之童,得齿虞庠之胄。臣谨当奉扬声教,永绥箕子之封;罄竭忠诚,益贡华人之祝。"

《咨中书省》,曰:"近因兵后,雅乐散失。见蒙朝廷给降乐器,用于宗庙外,社稷、耕籍、文庙钟磬并阙。今将钱物前去收买。"

(七)恭愍王二十一年(1372)五月癸亥,明太祖遣宦者孙内侍等来锡恭愍王彩段纱罗,恭愍王出迎于迎宾馆。中书省移咨曰:"钦奉圣旨:那海东高丽国王那里,自前年为做立石碑祭祀山川,飞报各处捷音,及送法服。使者重迭,王好生被暑热来为那般?我想着限山隔海,天造地设生成的国土。那王每有仁政,管抚的好时,天地也喜。我这里勤勤的使臣往来呵,似乎动劳王身体一般。为那般上头,我一年光景不曾教人去。于今恁每中书省省收拾纱罗段子四十八匹,差元朝旧日老院使送去。选海船一只,用全身挂甲的军人在上面防海,就将那陈皇帝老少、夏皇帝老少去王京!不做军,不做民,闲住他自过活!王肯教那里住呵,留下;不肯时节载回来!恁省家文书上好生说得子细了。"③但十天后(癸酉日),孙内侍"自缢"于佛恩寺松树枝上。

(八)恭愍王二十一年(1372)八月壬寅,遣赞成事姜仁裕往南京,奉上《谢赐彩匹表》,云"礼服乐器,示华制于方来;经籍史书,发良心于久昧"云云。④

(九)恭愍王二十一年(1372)九月壬戌,明太祖赐恭愍王药材,并亲谕高丽使臣张子温等曰:"……高丽是海外之国,自来与中国相通,不失事大之礼,守分的好有。况今朝聘之礼不曾有阙,有甚么疑感(惑)处。昔日好谎的君王,如隋炀帝者,

---

① 《高丽史》,上册,页843上—下。

② 《高丽史》,上册,页845上—下。

③ 《高丽史》,上册,页846下—847上。

④ 《高丽史》,上册,页848上—下。

欲广土地，枉兴兵革，教后世笑坏他。我心里最嫌有。我这说的话，恁去国王根底明白说到。”[①]

（十）恭愍王二十一年（1372）十一月辛未，遣判密直司事卢稹往南京谢赐药材药方。

（十一）恭愍王二十二年（1373）七月壬子，姜仁裕、洪师范、郑梦周等从南京回到高丽，带回明太祖谕旨和中书省咨文。谕旨说到孙内侍的非正常死亡，批评恭愍王“不志诚，小计量”。咨文引圣旨曰：“……我想古来中国诸侯，于天子每年一小聘，三年一大聘。至如九州岛之外，蕃邦远国，只每世一见。其所贡献，不过纳贽表诚而已。今高丽去中国稍近，文物礼乐通，经史与中国相似，难同其它蕃邦。教他依着三年一聘之礼或欲每世一见亦可。……”[②]

（十二）恭愍王二十二年（1373）十月乙酉，遣使往南京贺正并进陈情谢恩表。《谢恩表》解释了孙内侍之死，曰“窃念小邦，知尊中国，如孩童必得其怙恃。有圣人，则为之依归。……凡敷奏之微，皆赐允俞之厚，降之雅乐，导以正音。子弟入学则措置精深，风波覆舟则锡与稠迭，仍敕贱价，还自坦途”云云。[③]

以上第一、第六、第八等项表明，在洪武六年以前，礼仪一直是明朝和高丽相交往的重要主题。“用夏变夷”、“观周变鲁”等观念，已被高丽所认可；这显然也是明太祖的愿望。也就是说，两国关系似乎在朝着明太祖所设计的方向发展：明丽在政治上的藩属关系，似乎发展成为文化上的师生关系、尊卑关系。因此，当第七项所说孙内侍暴死一事发生以后，明太祖尽管很是猜疑，但仍然表示了相当的宽容（第九、第十一项）。明太祖所说“那海东高丽国王那里，自前年为做立石碑祭祀山川，飞报各处捷音，及送法服。使者重叠，王好生被暑热来为那般？我想着限山隔海，天造地设生成的国土。那王每有仁政，管抚的好时，天地也喜”云云，同样出现在1373年7月的圣旨当中（第十一项）。

从高丽一面看，发展礼治也是一条有利于国家稳定、文化昌盛的政治道路。事实上，朝鲜半岛的政治史也表明：在国王势力和权臣势力发生冲突的时候，儒家伦理和礼乐制度一直是对国王势力的支撑。由此看来，即使为了削弱国内的亲元势力，恭愍王也有必要发展礼治、发展同明朝的友好关系。正是因为这个道理，每当平定国内动乱之后，恭愍王就要加强礼制（第三项至第五项）。同样因为这个道理，“遣子弟鼓箧而入学”，成了高丽的一项国策（第一项）；而引入礼服乐器，则关系到高丽的未来规划（第八项）。恭愍王说：学习诗书礼乐，不仅是出于对中国的尊崇，而且是求太平的途径（第六项）。这句话是由衷之言。

---

① 《高丽史》，上册，页 848 下－849 上。

② 《高丽史》，上册，页 852 下－857 上。

③ 《高丽史》，上册，页 858 下－859 下。

通过以上事件来看恭愍王十九年至二十一年的雅乐活动,可以了解这些活动的必然性。比如姜师赞请乐和明太祖命高丽乐工赴明朝习乐之事,表明发展高丽礼乐是两国的共同愿望。事实上,从第四项、第五项看,在恭愍王时期,高丽雅乐已经有很好的基础。它们围绕郊社宗庙祭祀而建立起来,以圜丘、籍田和社稷坛为主要祭祀场所。祭礼通常由大常寺主持,由太庙署、诸陵署、都祭库、太乐署等官司分工负责。举行仪式时,由祝史斋郎作赞引,由歌舞人、乐工分别承担歌舞和奏乐。可见恭愍王时的雅乐礼仪有严密的组织形式,已经成为一个规范的系统。恭愍王二十一年,因不满足于明朝所赐宗庙乐器,而往南京购买社稷、耕籍、文庙所用雅乐器,又在球庭多次演习太庙乐,其目的,正是为了巩固和完善这个礼乐系统。

四、结　　语

以上所述,主要是发生在公元1368年至1373年之间的事件。在恭愍王向明太祖进陈情谢恩表(以上第十二项)之后不到一年,1374年9月甲申,恭愍王便像孙内侍一样暴毙了。这位被史家称作"动容中礼"的国王,在45岁那年结束了生命。中国和朝韩历史学家都讨论过这一事件,认为其直接原因是恭愍王错误地宠幸了男侍。《高丽史》的说法是:"自鲁国薨逝,过哀丧志……又患无嗣,既取他人子为大君而虑外人不信,密令嬖臣,污辱后宫,及其有身,欲杀其人以灭其口。悖乱如此,欲免得乎?"[①]就是说,这是一件必然的事情。但这件事却改变了明丽之间的友好关系。在恭愍王之后,出现过辛禑、辛昌、恭让王三个短命的皇帝。他们都被亲近北元的权臣所控制。高丽与明朝的关系逐渐恶化,高丽国的礼乐理想于是寿终正寝。

不过,过去的事情却不会真正过去。高丽恭愍王未竟的礼乐建设事业,在朝鲜时代——特别是世宗大王时代——得到了沿续。站在这一角度看,从1368年到1373年这五年,是东亚音乐史、外交史上熠熠闪光的一页。它表明:中国音乐不能简单地视作艺术。它曾经被赋予十分丰富的意义——代表儒家文化,代表伦理和社会秩序,代表王权,也代表当时最高的文明。历史上的音乐有远远超出娱情的作用。通过朱元璋的理想可以知道:中华礼乐是争取周边民族的向心力的法宝,是建立东亚新秩序的手段。在汉文化向周边推进的过程中,礼乐和文学是其先驱。因此可以说,历史上曾经存在的那一个幅员广大的汉文化圈,是以礼乐为核心的。

(原载《中国音乐学》2011年第3期)

---

① 《高丽史》,上册,页867下。

韩国学者的“唐乐”研究

韩国是中国的友好邻邦。由于崇尚儒家文化、使用汉字、实行科举制等原因，它和朝鲜半岛其他国家一样，在历史上和中国有密切的交流；特别在文化上，大陆和半岛的发展可以说是一体的或同步的。这样一来，中韩两国就有很多共同的学术课题。在其中一些课题上，韩国学者已进行深入研究，因而远远领先于中国，值得中国学者学习和借鉴。“唐乐”研究——对流传在朝鲜半岛的唐宋宫廷燕飨乐的研究——就是其中一个典型。

一、“唐乐”的定义

在中韩两国的文化史上，“唐乐”是一个非常重要的概念。从字面上看，它指的是唐代的音乐，或者说是从唐代传来的音乐；但在历史典籍中，“唐乐”一名的涵义却不完全是这样。在朝鲜半岛，此名始见于朝鲜文宗元年(1451)完稿的《高丽史》。《高丽史》[①]按中国史学的纪传体编写，其中两卷是《乐志》，前一卷叙述高丽乐的来源和“雅乐”的情况，第二卷记载“唐乐”和“俗乐”。从中可以知道，朝鲜半岛所谓“唐乐”，指的是高丽朝宫廷音乐三个分部中的一部，其主体是睿宗九年(1114)宋徽宗所赐赠的“新乐”。从内容上看，《高丽史·乐志》所记载的“唐乐”，既包括方响、洞箫、笛、觱篥、琵琶、牙筝、大筝、杖鼓、教坊鼓、拍等10种教坊乐器，也包括《献仙桃》《寿延长》《五羊仙》《抛球乐》《莲花台》等5种队舞，以及一支名为《惜奴娇》的曲破和“令”“慢”诸曲42曲。在这些乐曲中，至少有65首宋代小词，例如《五羊仙》中的《步虚子令》和欧阳修作词的《洛阳春》。这些内容，基本上来自宋代宫廷的教

---

① 通行本有：汉城亚细亚文化社影印成宗乙亥字本，1972年出版；韩国延世大学东方学研究所影印本，景仁文化社，1961年出版；东京武木印刷所排印本，1909年出版。

坊乐。

《高丽史》对“唐乐”的表述——以“唐乐”一名指称高丽朝所传承的唐宋教坊乐——事实上是具有权威性的；但同时代的史籍却提出了一些异说。其中一种史籍是徐兢写于宋徽宗宣和六年(1124年)的《宣和奉使高丽图经》。此书卷四〇《乐律》篇说：“(高丽)请赐大晟雅乐，及请赐燕乐，诏皆从之。故乐舞益盛，可以观听。今其乐有两部：左曰唐乐，中国之音；右曰乡乐，盖夷音也。其中国之音、乐器，皆中国之制。”[①]这里所谓“唐乐”，兼指高丽朝所掌的全部中国音乐。另一种史籍是几乎与《高丽史》同时完成的《高丽史节要》[②]。此书卷三三记高丽朝末年大司宪赵浚等人的《陈时务书》，有云：“本朝乐节，凡宴飨宾客，必作唐乐，继以乡乐。今娼妓歌舞，声音之节，终不合于中和，殊失礼乐之本矣。谨按朝廷仪，其视朝宴飨，只使伶人按乐，而娼妓不与焉。愿遵此法，宫中宴飨，只奏唐乐，毋令娼妓近前。”在这里，“唐乐”是一支乐队的名称。它用于宫廷宴飨宾客，从功能上看，是介于雅乐(用于祭祀大礼)、乡乐之间的音乐。

徐兢《高丽图经》的“唐乐”概念，曾影响到中国史籍《宋史》。《宋史》卷四八七《高丽传》也把“唐乐”解释为“中国之音”，云高丽“乐声甚下，无金石之音。既赐乐，乃分为左右二部：左曰唐乐，中国之音也；右曰乡乐，其故习也”。[③] 这一看法忽视了“雅乐部”的存在，事实上是片面的。因此，它在后来得到了纠正。朝鲜世宗十二年(1430)，乐官朴堧上疏说：“伏以唐乐一部，乃中国俗部之音也。……世称‘唐乐’。字既为‘汉’、‘唐’，则历代中国之音皆以‘唐’称之，可乎？愿以‘华乐俗部’改称之。”[④]他的意思是说：“唐乐”一词在朝鲜时代已经出现了用法上的混乱，按其实际涵义，只能用指来自中国的俗乐，故可改称为“华乐俗部”。这一看法，其核心部分已被清代人接受。例如《清通典》卷六四说到：“朝鲜郊庙朝会，杂用唐乐、宋大晟乐、明雅乐；又有俗乐。”[⑤]在这里，作为宫廷燕飨乐的“唐乐”，便和作为宫廷祭祀乐的“宋大晟乐、明雅乐”明确区分开来了。

在韩国音乐史上，《高丽史·乐志》是影响最大的一份历史文献。由于这一点，现在的韩国学者，其关于“唐乐”的理解基本上是相同的，即把“唐乐”看成介于雅乐、乡乐之间的音乐。例如在日据时期(1945年8月15日以前)，李惠求就发表了

---

① 上海进步书局印本，载《笔记小说大观》，江苏广陵古籍刻印社，1983年，第9册，页312上。有点校本，编为《全宋笔记》第三编八，大象出版社，2008年。

② 通行本有：奎章阁铸字本配补日本蓬左文库本，汉城明文堂影印，1959年；日本蓬左文库甲寅字本，汉城亚细亚文化社影印，1973年。

③ 《宋史》，中华书局点校本，页14054—14055。

④ 《请用华乐及我朝歌曲疏》，《兰溪先生遗稿》，汉城国立国乐院影印，1997年，页48—49。

⑤ 《文渊阁四库全书》，上海古籍出版社影印，第643册，页387下。

《雅乐小考》一文，对高丽、朝鲜时代的“雅乐”“唐乐”“乡乐”等用语作了界定。他认为，“雅乐”是用于文庙祭享和其他祭祀仪式的音乐，“唐乐”是包含唐代音乐、宋代音乐在内的中国俗乐的总称，“乡乐”由唐代佛教系统的西域音乐和韩国本土音乐组成。[①] 由这一定义可知，韩国的“唐乐”研究，实际上是关于唐宋教坊俗乐在朝鲜半岛之传承的研究。从中国学术的角度看，这显然是一个关系极其密切的领域，不可忽视。

二、研 究 概 况

韩国学者的“唐乐”研究始于日据时期。在朝鲜史学同考会编印的《朝鲜史学》和朝鲜总督府编印的《朝鲜》中，最早出现关于朝鲜半岛音乐的介绍文章，其中有专门段落论述“唐乐”。例如 1926 年，在《朝鲜史学》第 1 卷第 3 号，安廓发表了《关于朝鲜雅乐》一文，在讨论乐器由来的时候涉及到“唐乐”。又如 1930 年 3 月至 12 月，《朝鲜》分七次刊出安廓《朝鲜音乐的研究》，其中第一篇(第 149 号)介绍了关于唐乐器的文献记录，第五篇(第 155 号)介绍了包括龟兹乐、俗乐二十八调在内的唐乐音阶。而在稍早的时候，1929 年至 1930 年间，《朝鲜》第 139 号至 148 号曾分六次刊发日本学者岩谷武市的《朝鲜乐制的变迁》，其中介绍了《高丽史》所记载的唐乐，以及朝鲜太宗至世宗年间的雅乐、唐乐、乡乐和铸钟所、乐器制作、女乐、乐工。著名的韩国音乐学家李惠求，也在日据时期发表了他关于唐乐的研究成果。

1945 年 8 月，二次世界大战结束，朝鲜半岛光复；此后不久，韩国独立。随着民族音乐列为大学课程，韩国学者撰写了一些通论性的音乐史著作，“唐乐”遂亦成为其中一节。其代表作是咸和镇(1889—1948)的《朝鲜音乐通论》。此书于 1948 年由汉城乙酉文化社出版，内容是上古至朝鲜末期的音乐变迁。其第五、六章在论述高丽朝、朝鲜朝音乐时，以雅乐、唐乐、乡乐三分为背景讨论了“唐乐”。六年以后，位于大邱的大建高等学校又出版了咸和镇《李朝乐制源流》一书。此书进一步对朝鲜朝的音乐作了专门考察——上卷讨论太祖至燕山君各朝的乐制，下卷讨论中宗以后各朝乐制，两卷都涉及到“唐乐”。这些著作对于“唐乐”研究具有奠基意义，即确定了“唐乐”在朝鲜半岛音乐中的位置：从来源的角度看，它被确定为高丽王朝所掌管的唐宋俗乐；从流变的角度看，它被确定为朝鲜王朝用于宴飨的礼仪音乐。

“唐乐”研究之成为学术研究的独立学科，同李惠求、张师勋有很大关系。李惠求生于 1909 年，1931 年毕业于汉城的京城大学英文科，日据时期曾在电台主持音乐和戏剧节目，二战之后转向学术界，从 1947 年起在国立汉城大学教授音乐。

---

① 载《韩国音乐研究》，韩国国民音乐研究会，1957 年。

1957年，他的第一本论文集《韩国音乐研究》由国民音乐研究会出版，其中所收录的论文便多次讨论到“唐乐”。例如《与民乐考》一文(1949)比较研究了“唐乐”和乡乐中的《与民乐慢》《与民乐令》等乐曲，确认现存《景篆无疆之曲》《太平春之曲》具有“唐乐”渊源。又如《韩国乐器由来小考》一文(1950)讨论自三国时代至朝鲜时代关于乐器的记录，论述到唐乐器。值得注意的是，除《与民乐考》以外，在这部论文集中另有《步虚子考》(1952)、《笙歌寥亮和鼓吹乐》(1954)等文使用了曲调考证之法。《步虚子考》深入讨论了宋代词调《步虚子》音乐在朝鲜半岛的乡乐化过程，《笙歌寥亮和鼓吹乐》则由微见著地讨论了唐宋鼓吹乐在朝鲜半岛的变迁。这些论文产生在朝鲜半岛战争(即“抗美援朝战争”)前后的波动时期，反映了韩国学术的顽强的生命力，同时也代表了韩国“唐乐”研究深入发展的趋向。

李惠求对“唐乐”研究的主要贡献，便是使专门化的比较研究成为“唐乐”研究的主流。1960年代较富深度的论文，仅李惠求所作，即有《词乐〈洛阳春〉考》(1960)、《关于韩国的左方乐和右方乐》(1961)、《韩国与日本所传中国音乐的变化》(1966)等。《词乐〈洛阳春〉考》载在《艺术院报》第5辑，通过对宋代词乐《洛阳春》的历史考察，以及对韩国、日本所传中国音乐的比较，探讨了“唐乐”的特征。《关于韩国的左方乐和右方乐》载在《朝鲜学报》第21—22辑合刊，通过对韩国、日本的左方乐、右方乐的比较研究，探讨了韩国唐乐呈才、乡乐呈才同日本左方乐、右方乐的关系。《韩国与日本所传中国音乐的变化》则载在《东亚文化》第5辑，通过对日本唐乐、韩国《洛阳春》、中国琴曲《阳关三叠》的比较研究，考察了韩国音乐的特征。这些研究有三个特点：其一是重点研究曲调变迁，其二是结合历史典籍、历代乐谱两宗资料进行考察，其三是重视中、日、韩三种文化的比较。这三个特点可以说是韩国“唐乐”研究的代表——既代表了其视野的广度，也代表了其论证的深度。

相比之下，张师勋的主要贡献是扩充了“唐乐”研究的规模。张师勋出生在1916年，曾任李王职雅乐部的乐师，此后又担任过文教部编修官、德成女子大学国文科教授和韩国国乐学会、韩国东西音乐研究会会长。同李惠求相比较，他的优点是更加熟悉表演实践，因而善于立体地观察包括“唐乐”在内的音乐文化现象。1954年，他在《崔铉培先生还甲纪念论文集》上发表长文《步虚子论考》，对宋代词乐《步虚子》的各种派生曲作了系统分析，理清了这些具有“唐乐”渊源的曲调的彼此关系。1960年，他在《建大新报》第74号上发表《雅乐曲名再检讨》一文，从曲名角度追踪了现行雅乐曲同“唐乐”曲的关联。1962年，他在《艺术论文集》第1辑上发表《呈才唱词管窥》一文，对包括“唐乐”在内的各种宫廷歌舞的唱词法、歌词体式进行了初步考察。1964年，他在集体撰写的《国乐史》一书中承担高丽至朝鲜前期部分，对兴盛期的“唐乐”作了概括论述。1966年，他的第一部论文集《国乐论考》由汉城大学出版部出版，书中论及“唐乐”的论文另有《风入松》《灵山会相中三弦还入的研究》等篇。1977年，他进一步探讨了唐乐呈才的传入、唐乐呈才的样式、唐

乐呈才和乡乐呈才的变迁等问题，在第2届"高丽乐研究会"上发表了《乡乐呈才和唐乐呈才》一文。这些论文，实际上从多个侧面讨论了"唐乐"及其传承的问题。

张师勋的研究工作，反映了1960年代至1970年代"唐乐"研究的另一个重要趋向，即视角多元化的趋向。除《乡乐呈才和唐乐呈才》所代表的呈才（宫廷歌舞）研究的视角以外，在这一阶段，还出现了由车柱环《高丽史乐志唐乐考》所代表的音乐文学研究的视角。车柱环此文载在《震檀学报》第23号（震檀学会，1962年），对高丽时代从宋代传入的唐乐作了系统考察，讨论到高丽"唐乐"的含义及其输入年代、《高丽史·乐志》所载"唐乐"的内容等问题，并从文学角度讨论了"唐乐"的前言、散词和口号致语。1976年，车柱环把此文扩展为《唐乐研究》一书，交由汉城泛学图书出版。《唐乐研究》继续采用文献考订的方法，对《高丽史·乐志》"唐乐"作了系统研究，其中"大曲校释""散词校释"两部分，尤其明显地反映了文献学、音乐文学两种研究思路的结合。

从"唐乐"研究的角度看，车柱环的《唐乐研究》是具有里程碑意义的。这不光因为此书是以"唐乐"为主要研究对象的第一部专著，而且因为，它引发了一系列结合音乐与文学的研究。其中较重要的成果有李明九的《关于〈高丽史乐志〉唐乐条所载宋词的考察》和金学主的《唐乐呈才和潘索里、中国的歌舞剧和讲唱》。李文载在《国际文化》2卷2号（国际文化研究院，1965年），着重讨论了《高丽史·乐志》所载"唐乐"词同宋词的关联，以及大曲、散词中的调名。金文载在《韩国思想大系》（成均馆大学，1973年），结合中韩两方的歌舞资料和讲唱资料，讨论了"唐乐"呈才的影响。这类研究重视引入中国资料，事实上使"唐乐"研究变成中国学的组成部分。

不过，"唐乐"研究之进入高潮，其最重要的原因却不是个人的，而是由于音乐教育的普及。汉城大学音乐学院于1959年成立韩国国乐系，1963年又为研究生增设韩国音乐课程。1970年以后，汉阳大学、梨花女子大学等许多大学先后设立了音乐系或民族音乐系。随着学术队伍的扩大，一批音乐学术团体和一批音乐学术刊物也产生出来。除1971年由韩国国乐学会创办的《韩国音乐研究》以外，同"唐乐"研究关系较密切的刊物有：1988年，由韩国音乐史学会创办的《韩国音乐史学报》；1989年，由国立国乐院创办的《国乐院论文集》；1989年底，由汉阳大学传统音乐学会创办的《韩国音乐散考》；以及1990年至1991年间创办或编辑出版的《韩国音乐学论集》《韩国音盘学》《韩国音乐论文选》。这样一来，"唐乐"研究领域就出现了一大批以学位论文为主体的研究成果。从主题角度看，这些成果可以分为以下三类：

其一，关于乐曲和乐调的研究，例如张师勋《〈步虚子〉与其派生曲》（汉城大学文学博士学位论文，1954年）、李惠求《朝鲜国乐的羽调和界面调研究》（汉城大学文学博士学位论文，1959年）、权五圣《〈吴熹常琴谱〉的步虚子考》（韩国精神文化研究院博士学位论文，1994年）；

其二，乐制研究，例如金令子《关于〈俗乐源谱〉中的慢和令的研究》(汉城大学，1972年)、徐汉范《乡唐交奏考》(汉城大学，1976年)、宋惠真《高丽时代雅乐研究》(韩国精神文化研究院，1986年)；

其三，乐舞研究，例如裴小心《高丽舞踊史研究：以前期宫中舞踊为中心》(汉城大学，1973年)、李爱京《〈抛球乐〉考：高丽以后的宫中舞蹈》(汉城大学，1974年)、阵玉秀《唐乐呈才研究》(庆熙大学，1976年)、金熙淑《对唐乐呈才〈献仙桃〉的历史变迁的考察》(祥明女子大学，1982年)、李美英《〈抛球乐〉和〈宝相舞〉的比较研究》(庆州大学，1986年)、田光子《〈春莺啭〉比较研究：韩日的〈春莺啭〉》(梨花女子大学，1990年)、刘正淑《关于〈莲花台〉的考察》(梨花女子大学，1990年)、闵美野《〈抛球乐〉的国学研究》(梨花女子大学，1991年)、沈淑庆《关于〈莲花台〉舞的历史变迁的研究》(淑明女子大学，1993年)、权成璟《对〈五羊仙〉历史变迁的考察：以〈高丽史〉、〈乐学轨范〉、〈宫中呈才舞图笏记〉为中心》(岭南大学，1994年)。

其中第一类、第二类研究，都有较高的水平。

三、主 要 议 题

以上从历史进程角度简要介绍了韩国学者的“唐乐”研究。若从著述方式的角度看，则这些成果可以分为两类：一是专著形式的全面研究，二是单篇论文形式的个案研究。前者有车柱环的《高丽“唐乐”的研究》(1983年)、宋芳松的《高丽音乐史研究》(1988年)、朴恩玉的《高丽史乐志之唐乐研究》(2005年)；后者则有前述种种论文。不过，宋芳松的《高丽音乐史研究》实际上是一批个案研究的组合，其主要内容曾以单篇形式在《韩国音乐研究》《韩国学报》《东洋学》《人文科学》等刊物上发表，是应该归入个案研究的。若这样看，那么韩国学者“唐乐”研究的高水平成果，便是由一系列个案研究代表的。这些论文主要讨论了以下议题：

(一) 唐乐的传入及其变迁；

(二)《洛阳春》《步虚子》和高丽词乐的传承；

(三) 唐乐呈才(宫廷舞蹈)的历史发展；

(四) 中国音乐对朝鲜音乐的影响。

这实际上也是韩国音乐舞蹈史上比较重要的四个问题。

关于“唐乐”的传入及其变迁，李惠求有一篇著名的论文——《高丽大晟乐之变迁》，发表在1965年12月的《史学会志》之上。其文采用“本校”[①]的方法，考订了

① “本校”是一个古典文献学的概念，指采用以本书前后资料相互对证的方法进行校勘。史学家陈垣提出“四校”之法，除本校法以外，还有对校法(以同书之祖本相互比较)、他校法(用其它书的同类记载相比较)、理校法(以充足理由为据的推理校勘法)。

大晟乐各部分用于高丽诸仪式的时代，认为大晟乐在传入高丽20年后（仁宗十二年，1134）始用于籍田祭，毅宗辛巳年（1161）曾对其乐器、乐曲及歌乐迭奏节度等作过改制，至明宗十八年（1188）在雅乐中加用“干戚之舞”和“乡音乡舞”。尽管大晟乐不等于“唐乐”，但此文却开创了对《高丽史·乐志》所载诸乐种作史学分析的先河。十年之后，英国汉学家普兰特（K. Pratt）也发表了《音乐作为北宋—高丽外交关系之一因素》（1976）、《宋徽宗的音乐外交以及高丽之响应》（1981）等论文，讨论宋徽宗向高丽颁赐乐舞的目的和背景。其结论是：宋徽宗送往高丽的乐器之所以达到如此规模（两次共赐乐器595件），原因是企图达到联合高丽抗击辽金的目的。宋代宫廷乐舞正是因此得以保全下来的——尽管它不久就在中国销声匿迹，但它却成为高丽、朝鲜两代雅乐的渊薮。①

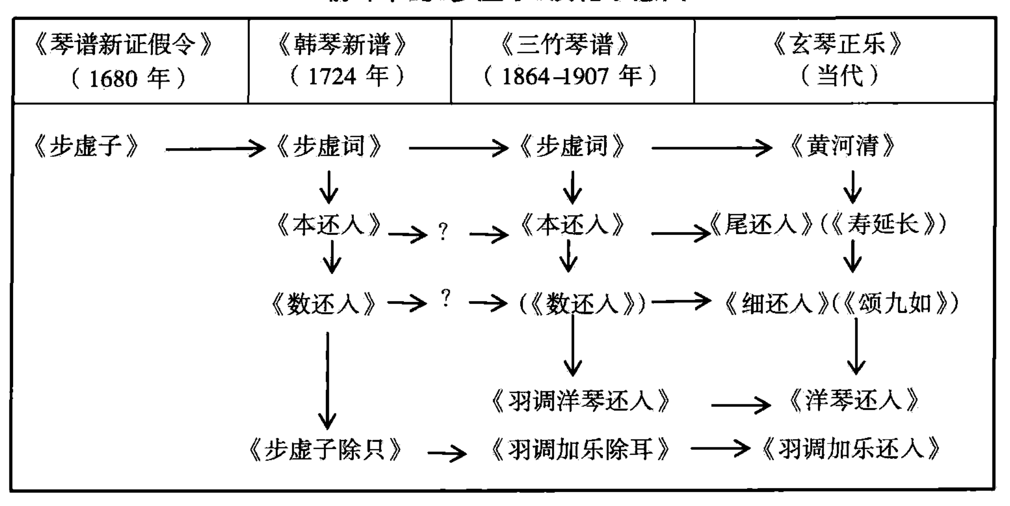
李惠求对大晟乐之变迁的探讨，始于他对高丽“唐乐”若干曲调的注意。这就是载在《安瑺琴谱》（1572）、《大乐后谱》（1759）、《玄琴新证假令》（1680）、《俗乐源谱》等乐谱，并一直在韩国国立国乐院演奏的宋代词调曲《步虚子》和《洛阳春》。1952年7月和1960年12月，李惠求分别在《中央文化》和《艺术院报》上发表《步虚子考》、《词乐“洛阳春”考》等文，讨论了此二曲的音乐特点及词乐关系。现行《洛阳春》已经变成一支纯器乐曲，所以他据《高丽史·乐志》配上了欧阳修词。通过对《步虚子》诸谱的考察，他认为此曲通过“加味”（增加装饰音）而实现了唐曲的乡乐化。在对两种《洛阳春》谱加以比对之后，他认为其音数相近（78字和79字），有同样的来源。于是得出结论：《步虚子》谱和《洛阳春》谱都保留了作为词调曲谱的特点，即重视“换头”而不是间奏，采用一字一音式的音乐形式。其每行乐谱可填入一字，每五至七字打二拍，与《讴曲旨要》所记相符。经同日本所传唐乐、中国《白石道人歌曲》比较，可以分辨“令”“慢”二曲体的节奏类型。“令”的节奏框架是每乐句四小节，打太鼓一拍，相当于日本唐乐所谓“早四拍子”和《讴曲旨要》所谓“四掯均”；“慢”的节奏框架是每乐句八小节，打太鼓一拍，相当于日本唐乐所谓“八拍子”和《讴曲旨要》所谓“慢八均”。

事实上，在李惠求之前，张师勋已经对高丽词乐作了研究。其中最重要的成果，是写于1942年、发表于1954年的长文《步虚子论考》。此文重点讨论了管乐《步虚子》、弦乐《步虚词》及其各种变奏曲的彼此关联，认为《步虚子》谱表明了“指入”与“还入”的区别：词之上阕为“指入”，换头以下为“还入”。其结论是：现行弦乐《步虚词》来自《大乐后谱》所载《步虚子》的“指入”部分，现行管乐《步虚子》是《大乐后谱》《俗乐源谱》所载《步虚子》的选段，现行《呈祥之曲》中的《尾还入》《细还入》

① “Music as a Factor in Sung-Koryo Diplomatic Relations 1069—1126”, *Tong Pao*, 62: 4—5(1976): 199—218. “Sung Hui Tsung's Musical Diplomacy and the Korean Respons”, *Bulletin the School of Oriental and African Studies* 44:3(1981): 509—521.

《两清还入》《羽调加乐还入》四曲是古《步虚》“还入”部分的变奏曲。这些情况证明:宋代词调音乐进入朝鲜半岛以后,在乡乐的环境下发展,不可避免地接受了后者影响。“唐乐”消化“乡乐”的主要方式,便是以一支乐曲的不同部分为基础,产生众多变奏形式。参考孙泰龙《韩国音乐论筌》①第一篇第三章,这一结论可以用以下一图来表示:

朝鲜半岛《步虚子》演化示意图



以上研究,主要是针对音乐问题展开的;而关于唐乐呈才的研究,则主要针对舞蹈和仪轨。张师勋的《韩国传统舞踊研究》,被认为是呈才史研究领域影响最大的著作。此书于 1977 年出版,至 1994 年便重印了 7 次。它先以专篇讨论了《高丽史乐志》中的 5 种唐乐呈才和 3 种俗乐呈才,再以专篇讨论了《乐学轨范》中的 23 种呈才(5 种属高丽时期,9 种属朝鲜初期,9 种为“时用乡乐呈才”),此后又以两个专篇讨论了朝鲜末期的“时用”呈才和新创作呈才——对呈才史作了全面论述。在它影响下,韩国各高校出现了二十来篇以宫廷舞蹈为研究对象的博硕士学位论文。尽管这些论文在认识上并无太大发展,但它们对相关资料作了较细致的排比。

在呈才研究领域,一直有两个比较深刻的追求。一是注意探讨唐乐呈才中的词乐关系,二是注意探讨中国礼乐史料、音乐思想对韩国音乐的影响。1962 年 12 月,张师勋在《艺术院论文集》第 1 辑上发表的《呈才唱词管窥》一文,便代表了前一追求。此文把唐乐呈才的唱词和乡乐呈才的唱词作了对比,又把不同时代的唱词、口号作了对比,指出口号和致语在唱诵方式上必有区别,进而讨论到传统唱词法的失落问题,以及汉语声调对于呈才歌唱的影响问题。而关于礼乐影响之研究,则有

① 孙泰龙《韩国音乐论筌》,岭南大学出版部,2002 年出版。

李惠求发表于1968年的《中国礼乐思想对韩国音乐的影响》一文。此文把高丽以前的乡乐曲和现存的乡乐曲加以对比，得出结论说：中国雅乐具有节奏规则、乐音单纯等特点，并以此影响了韩国音乐。到1980年代，美国音乐学家普罗汶(Robert Provine)进一步发表了《韩国的"中国雅乐"：起源、厘正以及文化功用》等论文，研究了中国音乐史料及音乐思想对韩国雅乐的影响范围和影响程度。这些论文通过音乐实例的对比分析，证明《大晟乐谱》中所存的16首旋律和《仪礼经传通解》中所载的6首曲子，是1430年成书的《雅乐谱》的两个主要来源，并认为韩国雅乐是一种源于中国但发展在韩国的音乐。这一看法意味着，在当今韩国仍然保存了两种来自中国宋代的音乐：其一是前面说到的词调音乐，其二就是雅乐。[①]

介绍韩国的"唐乐"研究，我们不能不提到韩国音乐史学会会长宋芳松。可以说，在李惠求、张师勋之后，韩国"唐乐"研究的当今水平，就是由宋芳松代表的。宋芳松出生于1942年，曾在韩国的汉城大学、加拿大的Toronto大学和美国的Wesleyan大学攻读音乐学、民族音乐学的学位课程，现任韩国艺术综合学校传统艺术院教授。在韩国音乐学界，他是一位重视资料建设的学者，为此翻译、注解了许多音乐史料，并编辑了大量音乐学资料索引，包括韩国音乐学论著索引、各种仪轨典籍的主题索引、老唱片索引。这些工作，为学科发展建立了基础。他同时也是一位重视系统研究的学者，习惯在通史和断代史的视野中讨论音乐史个案。因此，他撰写了《韩国音乐史研究》(1982)、《韩国音乐通史》(1984)、《韩国古代音乐史研究》(1985)、《高丽音乐史研究》(1988)等著作。在"唐乐"研究方面，他的突出贡献有四项：一是通过对《高丽图经》所记乐器的研究，阐明了乡乐和"唐乐"的关系；二是利用文集资料重新考察《高丽史乐志》，提出并解答了高丽宫廷音乐机关及其活动范围等问题；三是通过音乐考古学建立了关于高丽乐的立体认识；四是对呈才史料作了全面整理。第四点，也可以说是当前"唐乐"研究的新动向，因为它既意味着研究资源的扩充也意味着研究的深入：仅就朝鲜时代的音乐仪轨资料而言，宋芳松便编写有《国译英祖朝甲子进宴仪轨》(1998)、《国译丰呈都监仪轨》(1999)、《国译肃宗己亥进宴仪轨》(2001)等著作；同时，他在以上资料的基础上，就唐乐与呈才的关系问题发表了一系列颇具深度的论文。例如在《鲜初唐乐音乐史学的检讨》一文[②]中，他通过对朝鲜成宗朝唐乐器使用情况的分析，通过对朝鲜初期关于唐乐曲名的不同记录的比较，指出了唐乐使用七声音阶、乡乐使用五声音阶的区别，并揭示了丽末鲜初之时唐乐乡乐化的趋势，以及唐乐呈才发展变化的阶段性特点。

---

① Robert Provine, "Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music", *Traditional Korean Music*(2)，汉城一志社，1988年。

② 载《韩国音乐史论丛》，汉城民俗苑，1999年出版。

四、简　评

在韩国学术中，“唐乐”研究是非常出色的一部分。这一方面因为研究者表现出了特别的智慧，另一方面也因为研究对象提供了施展才能的舞台。正像在中国音乐学界出现过杨荫浏、黄翔鹏等优秀学者一样，韩国音乐学是因为李惠求、张师勋等天才人物而熠熠生辉的。这可以说是韩国音乐学的幸运，因为在韩国其他人文学科中看不到这种善于发现真理的人物。但这也可以说是韩国音乐学家的幸运，因为“唐乐”是一种形态丰富的文化遗存。它不仅以文献记录的方式流传，而且以物化的乐器形式、非物质的乐曲和乐舞形式流传，因而允许采用多种方法、在非常广阔的学术视野中进行研究。尤其值得韩国学者骄傲的是，“唐乐”甚至进入了现代生活。在首尔市南部的国立国乐院，每到周末，人们仍然可以观赏到“唐乐”的遗存，例如《步虚子》《洛阳春》《与民乐》等乐曲，《剑器舞》《杖鼓舞》《抛球乐》等歌舞。

这样一来，对于中国学者来说，韩国的“唐乐”研究就有多方面的借鉴意义。除资料上的借鉴之外，最重要的还是方法上的启发：提醒我们在研究中把具体的技术分析同系统的理论认识结合起来，并且在跨文化的视野中观察事物。这种视野和研究习惯是同朝鲜半岛的文化特性有关的。几千年来，朝鲜半岛文化一直在来自中国的强势文化的影响下发展，这使韩国学者一直有强烈的文化意识，也有鲜明的比较意识。中国学者也应该建立这种意识。此外，优秀的韩国学者都有博学的倾向，精通多个学科的知识和技术。这一点也是值得中国学者学习的。

不过，韩国的“唐乐”研究尚有一个薄弱环节，即它主要面对韩国资料，未能细致处理同中国资料有关的问题。两部“唐乐”研究专著——车柱环《高丽“唐乐”의研究》（下称甲书）和朴恩玉《高丽史乐志의唐乐研究》（下称乙书）——便表明了这一点。甲书其实是试图弥补上述薄弱环节的，但由于文化隔阂，它的工作不太成功。比如它昧于对唐宋大曲的了解，错误地把《寿延长》、《万年欢》（慢）、《惜奴娇》（曲破）都判为大曲。大曲其实是由急曲、慢曲等多种节奏类型的乐曲组合而成的歌舞套曲，“慢”只是它的一个局部；“曲破”也只是它的一种特殊类型，由大曲局部（破曲部分）演变而成。之所以出现误判，是因为望文生义。例如《寿延长》有舞队、乐官、妓、竹竿子、口号致语等分工与节次，乃是队舞；甲书只是因为其曲名近似于唐高宗时的《圣寿乐》、唐坐部伎中的《长寿乐》，便把它判为大曲了。乙书则在处理中国资料时表现了某种陌生：它的目的是寻找“唐乐”的旋律，而它的方法却是拿《高丽史·乐志》的词乐去同《九宫大成南北词宫谱》相比较。我们知道，中国唐宋元明都留下了许多乐谱，包括经各国学者充分研究过的敦煌乐谱；而《九宫大成南北词宫谱》却是18世纪的清代乐谱。越过唐传古乐谱，越过宋、元、明，直接从清

代曲谱中发掘“唐乐”，这种做法是很难透彻地解决问题的。不过，这些“隔阂”和“陌生”，不妨看作“唐乐”研究中的白璧微瑕。对此加以弥补，正是中国学者的职责。

最后，关于本文“唐乐”一词的用法，应当略作说明。在本文的用法中，加引号的“唐乐”是指《高丽史》所记的“唐乐”，亦即传入朝鲜半岛的唐宋教坊乐；不加引号的“唐乐”则指一般意义上的唐代音乐或中国音乐。进行这种区分是必要的，因为在近年来的韩国学术界，对于“唐乐”的理解重新出现了混乱，例如有人继续提出“唐乐的传入只应是1114年一次”的主张。这种说法忽视了新罗时期的音乐文化交流，也忽视了《高丽史》关于文宗三十年(1076)大乐管弦房掌“唐舞业兼唱词业”、“唐舞师校尉”“唐笛业师”“乡唐琵琶业师”的记录，以及文宗三十二年(1078)宋使赐唐乐器的记录，乃把“唐乐”狭隘地理解为一次性传入高丽的宋代音乐了。我们由此注意到这样一个事实:“唐乐”一名之所以能够被高丽人普遍接受，正是因为早在唐代，新罗人已经建立了关于中国音乐的初步认识。同时也想到:能否保持李惠求、张师勋时代的水平，这是韩国的“唐乐”研究所面临的新问题。

主要参考文献:

1. 李惠求，《韩国音乐研究》，韩国国民音乐研究会，1957年。
2. 李惠求，《韩国音乐序说》，汉城大学出版部，1967年。
3. 李惠求，《韩国音乐论丛》，汉城秀文堂，1976年。
4. 张师勋，《国乐论考》，汉城大学出版部，1966年。
5. 张师勋，《韩国传统舞踊研究》，汉城一志社，1977年。
6. 车柱环，《高丽“唐乐”의研究》，汉城同和出版公社，1983年。
7. 宋芳松，《韩国音乐通史》，汉城一潮阁，1984年。
8. 宋芳松，《韩国古代音乐史研究》，汉城一志社，1985年。
9. 宋芳松，《高丽音乐史研究》，汉城一志社，1988年。
10. 宋芳松，《韩国音乐史论丛》，汉城民俗苑，1999年。
11. 朴恩玉，《高丽史乐志의唐乐研究》，首尔民俗苑，2005年。
12. 宋芳松编，《韩国音乐学论著解题》，韩国精神文化研究院，1981年。
13. 宋芳松、金圣惠等编，《韩国音乐学论著解题(2)》，汉城民俗苑，2000年。
14. 宋芳松、金圣惠等编，《韩国音乐学论著解题(3)》，汉城民俗苑，2003年。
15. 宋芳松编，《韩国音乐学论著解题(2003—2005)》，《音乐论坛》第19集，2005年。
16. 金圣惠编，《韩国音乐关联学位论文总目》，汉城民俗苑，1998年。
17. 宫宏宇，《韩国及欧美学者对流传在韩国的古代中国音乐的研究》，载《中国音乐学》2002年第3期。
18. 王小盾，《〈高丽史乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，载《域外汉籍研究》第1辑，北京中华书局，2005年。

19. 王小盾,《〈高丽史乐志〉研究对于中国学术的意义》,载《中国文学》第52辑,韩国中国语文学会,2007年。
20. 王小盾,《关于〈高丽史乐志〉研究的四个问题》,载《中国文学》第53辑,韩国中国语文学会,2007年。

(原载《音乐研究》2008年第5期)



二、隋唐音乐研究



隋唐燕乐和东西文化交流

隋唐五代留给后世一笔丰厚的文化遗产，兴盛于南北宋的词，是其中特别引人注目的部分。从宋代开始，人们就曾努力追溯它的起源。其中以宋代朱熹所代表的“填实和声泛声”之说①、明代杨慎所代表的词起于六朝之说②、清代汪森所代表的词源于“诗三百”之说③，影响最为巨大。综观古人的研究，可以概括出三种不足：（一）仅着眼于“词”的长短句形式，因而以词与六朝长短句或古诗长短句相比拟，其结果是混淆了音乐性质完全不同的几种歌辞体系的区别，实际上也模糊了隋唐曲子辞和宋以后“词”的特殊本质。（二）从“诗先词后”的观念出发，用填实和声、泛声等技术处理方法来解释长短句歌辞的产生，其结果是忽略了音乐现象的丰富性，也忽略了燕乐杂言歌辞在隋唐时代产生的必然性。（三）仅把词史研究当作文学理论的附庸。例如杨慎、王世贞身处模拟风尚正盛的明代，他们遂依据词的“本色”之说，溯其源于六朝；清代是号称“词学中兴”的时代，实即充分肯定作为士大夫摛文之一体的词的地位的时代，故汪森、朱彝尊等人把词归结为长短句诗，溯其源于远古。很明显，这种研究也会歪曲词之起源过程的真相。

本世纪以来，有三个事件造成了词史研究的巨变。一是本世纪初敦煌曲子辞的发现，它使人们的目光注意到了词的前身——曲子辞及孕生它的民间文化土壤。二是对唐宋燕乐的讨论进一步活跃，清代人凌廷堪的《燕乐考原》、徐灏的《乐律考》、江永的《律吕新义》、张文虎的《舒艺室余笔》，近代人王光祈的《中国音乐史》、夏敬观的《词调溯源》，在论述宋词和宋代燕乐时，纷纷涉及到了作为其渊源的唐代

---

① 《朱子语类》卷四〇：“古乐府只是诗，中间却添了许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一声添个实字，遂成长短句，今曲子便是。”中华书局，1986 年排印本，页 3333。

② 杨慎《词品序》，载《词话丛编》，中华书局，1986 年，页 408。

③ 汪森《词综序》，《词综》，中华书局影印本，1975 年，页 1。

燕乐和南北朝时的胡乐入华。三是辛亥革命、“五四”运动带来的思想解放潮流，它使词产生于“胡夷里巷之曲”①、起自民间创造的观点得到普遍承认。隋唐燕乐问题，在最近几十年，遂成为词的发生史讨论的中心话题。在中国大陆影响最大的一部《中国文学史》，这样概括了讨论的结果：

> 词大约是在初盛唐产生，从中唐以后流行起来的新诗体。词即歌词，它跟乐府歌辞的辞是一个字，本指一切可以合乐歌唱的诗体。唐代称当时流行的杂曲歌词为“曲子词”，后来简称为词。这就是我们今天用以跟诗或曲对称的词。……
>
> 配合词调的音乐主要是周、隋以来从西北各民族传入的燕乐，同时包含有魏晋南北朝以来流行的清商乐。燕乐的乐器以琵琶为主，琵琶有二十八调，音律变化繁多，五七言诗体不容易跟它配合，长短句的歌词就应运而生。……
>
> 唐代的近体诗本来是可以合乐歌唱的，当它们不能很好配合时，就不免增减诗的字句来合乐。因此像〔浪淘沙〕、〔雨霖铃〕、〔抛毬乐〕等曲调原来都是七言绝句体，后来却演变为长短句的词调。同时，在文人撰写那些胡夷里巷之曲的歌词时，又往往依照近体诗的声律要求来写。这样，词在内容、手法和声律上都显著地受到近体诗的影响，从中晚唐开始就是如此。②

作为教科书，应当说，它对以往的词史讨论作了较为成功的总结和折衷。词起于律绝诗的传统观点，用“增减诗的字句来合乐”和“词在内容、手法和声律上都显著地受到近体诗的影响”的形式作了反映；词配合燕乐的理论，在这里也得到了肯定。因此，在它的论述中所暴露的问题，就带有普遍性。譬如有这样一些问题：

（一）配合“词调”的音乐——燕乐，能不能说“主要是周隋以来从西北各民族传入的”？到底是什么时候传入的？多大程度上是从西北民族传入的？“燕乐”与“胡乐”是不是内容相同的两个概念？

（二）为什么在周隋以来就已传入的少数民族音乐，到初盛唐才有相配合的歌词？而到中唐以后才开始流行？所谓“里巷之曲”，不正是流行的标志吗？民间（“里巷”）歌曲，没有歌词怎么流行？总之，这里叙述的辞乐结合过程，是不是符合历史真实？

（三）“词”如果“本指一切可以合乐歌唱的诗体”，那么，为什么后来只成为曲子词的简称？曲子词以外有没有其他合乐歌唱的诗体？

（四）长短句歌词的产生是不是因为琵琶二十八调的音律变化造成的？音律

---

① 语见《旧唐书·音乐志》，中华书局校点本，1975年，页1089。

② 游国恩等主编《中国文学史》，人民文学出版社，1963年，页219—220。

(调高、调式)不等于曲式,怎么能决定歌辞的长短呢?中国传统的器乐(琴、瑟、筝、笛等等)曲,就只能产生齐言歌辞吗?琴曲歌辞不正是以杂言为主的吗?五、七言诗体能不能同燕乐配合?既然“不容易配合”,为什么有那么多五、七言声诗在唐代流传?

(五)既然“词”的流行根源于胡夷里巷之曲的流行,那么,“在内容、手法和声律上都显著地受到近体诗的影响”,这是不是“词”的本来特征?“词”的本色应当如何?

这些问题,涵盖了隋唐五代音乐文学的各个方面,特别是燕乐的内容、它的源流、它的文化背景以及它同乐器的关系等等问题。为了说明隋唐五代歌辞的音乐史背景及其音乐性质,兹就这些问题概述如下。

一、“燕乐”的名义和“词”的名义

唐人所用的“燕乐”(“讌乐”)一词,主要包括如下几种涵义:

(一)宴饮享乐。如高适《效古赠崔二》:“周旋多燕乐,门馆列车骑。”[①]韦应物《乐燕行》:“良辰且燕乐,乐往不再来。”戴叔伦《行路难》:“讌乐宁知白日短,时时醉拥双蛾眉。”[②]裴廷裕《东观奏记》卷上:“询闾里间事,话宫中燕乐。”[③]

(二)编为十部伎和二部伎第一部的一支乐曲,贞观十四年张文收所制。如刘贶《太乐令壁记》:“唐太宗平高昌,收其乐,又造《讌乐》而去《礼毕曲》,今著令唯此十部”。[④]《通典》卷一四六:“贞观中,景云见,河水清,协律郎张文收采古朱雁、天马之义,制《景云河清歌》,名曰《讌乐》,奏之管弦,为诸乐之首。”[⑤]

(三)宫廷宴飨音乐。如《通典》卷一四七“郊庙宫悬备舞议”:“隋太常旧相传有讌乐五调歌词各一卷,或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所诠集。”[⑥]又《通典》卷一四六:“讌乐,武德初未暇改作。每讌享,因隋旧制,奏九部乐。”[⑦]

从上可知:现在音乐史界普遍使用的“燕乐”术语,在唐人的用法中还只具雏型。不管是宫廷燕乐还是民间燕乐,都有非雅乐、兼包华夷的特色。这同现在人对“隋唐燕乐”的规定是一致的,但当时人并没有自觉地进行这种概括。从宋人论唐乐的言论中也可以看出:“燕乐”一词在使用时涵义很不确定,内容也比较狭窄。例

---

① 《高适集校注》,上海古籍出版社,1984年,页40。

② 《全唐诗》,中华书局排印,1960年,页2008,3072。

③ 《明皇杂录·东观奏记》,中华书局,1994年,页91。

④ 《玉海》卷一〇五,广陵书社影印,2003年,页1916下。

⑤ 《通典》,中华书局校点本,1988年,页3721。

⑥ 《通典》,页3749。“隋”一本作“时”。

⑦ 《通典》,页3720。

如王溥《唐会要》音乐部共分九类:"雅乐"、"凯乐"、"燕乐"、"清乐"、"散乐"、"破阵乐"、"庆善乐"、"诸乐"(法曲、教坊乐)和"四夷乐"。"燕乐"一类所包的十部伎,内容与"四夷乐"重复;"燕乐"一类所包的二部伎,又与"破阵乐""庆善乐""诸乐"重复。[①] 欧阳修等人所撰的《新唐书·礼乐志》说:"燕乐,高祖即位,仍隋制设九部乐。"[②]此处"燕乐"的涵义与《通典》所说的"燕乐"相同,仅指朝廷大燕会之乐。沈括《梦溪笔谈》卷五说:"自唐天宝十三载,始诏法曲与胡部合奏,自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐,前世新声为清乐,合胡部者为宴乐。"[③]他的本意,仍以宫廷燕会之乐为"燕乐"。但沈括从乐律角度,提出了"燕乐"同"先王之乐"、"前世新声"的区别,便为"燕乐"术语的成立和合理使用提供了一个基础。

作为汉魏六朝汉民族的流行音乐总称的"清乐"一名,是在隋唐之际,即在它取得完成形态的时候正式确定下来的。同样,作为隋唐流行音乐总称的"燕乐"一名,也在宋代被正式确定。《梦溪笔谈》卷六说:"今教坊燕乐,比律高二均弱。……今之燕乐二十八调,布在十一律。"[④]《宋史·乐志》说:北宋政和间,"刘昺辑《燕乐新书》,亦唯以八十四调为宗,非复雅音,而曲燕昵狎。"又说:南宋初,蔡元定作《燕乐》一书,"所谓靡靡之声也。观其律本,则其乐可知。……所收二十八调,本万宝常所谓'非治世之音'。"[⑤]由此可见,二十八调实际上是从律制角度对一批音乐的概括。这里的"燕乐",已经超出宫廷燕享之乐的范围,而把教坊乐、二十八调系统的俗乐都包括在内。从所谓"靡靡之声""曲燕昵狎""非治世之音"可知:宋人所理解的燕乐,是具备新和俗两大特点的音乐。从这时起,燕乐作为新俗乐的集中表现,遂获得比较确定的涵义。后人正是在这一意义上使用"燕乐"一名的。他们把蔡元定的燕乐二十八调称为"俗乐二十八调",用燕乐概念代表隋唐音乐史中乐律、乐制、乐种等各方面的新的创造。这一使用法,有助于说明隋唐音乐与前代音乐的区别,有利于科学的音乐史的研究,"燕乐"一名因而至今沿用不替。

据以上所述,我们可以概括说:隋唐燕乐,是对隋唐五代新的艺术性音乐的总称。由于南北统一,由于经济和文化的繁荣,中原音乐、南方音乐、西域音乐相互交融而造成新的音乐,成为一个自然的趋势;此种特点,并被宋代燕乐继承;作为雅乐以外的全部俗乐总称的"燕乐"一名,因而得以确立。它概括了张文收所制的《燕乐》、十部伎组成的初唐宫廷燕乐、盛唐的法曲、二部伎、教坊乐以及进入宫廷的其

① 《唐会要》卷三二、三三,有《丛书集成初编》本,中华书局,1985年,册818。又有中华书局1955年发行的单行本。

② 《新唐书》卷二一,中华书局校点本,页469。

③ 《梦溪笔谈校证》,上海古籍出版社,1987年,页232。

④ 《梦溪笔谈校证》,页278。

⑤ 《宋史》卷一四二,中华书局校点本,1977年,页3345,3347。

它民间流行音乐，是代表它们的总和的一个术语。有人简单地按十部伎去理解隋唐燕乐，并得出燕乐即西域音乐的结论，这就混淆了一般名词与专门术语的区别，或者说，混淆了名物训诂与科学定义两种方法的区别。本文下面一节，还将对此作出补充论证。

“词”，主要含义是言辞、文辞，在隋唐五代，与“辞”的名词用法全同。杜甫诗：“听妇前致词。”①词即言辞。《朝野佥载》：“杨炯词学优长。”②词学即文辞之学。钱起诗：“词律响琼琚。”③词律即文辞声律。王维诗：“宿世谬词客。”④词客即文辞之士。此外，“碑词”“诰词”“偈词”“词章”“宏词选”“词调倜傥”等等，“词”皆指文辞或言辞。

“词”也有歌词一义，与歌辞之“辞”仍然通用。白居易集中的挽歌词常写作“挽歌辞”；他所作的歌曲，有题作《柘枝词》的，也有题作《急乐世辞》的。许浑《听歌鹧鸪辞》云：“南国多情多艳词。”⑤题中之“辞”与诗中之“词”，含义一致。王维集中的歌辞则多用“辞”字为题，如《送春辞》《游春辞》《从军辞》《平戎辞》《献寿辞》。唐人诗句中的“歌词自作别生情”“莫道词人唱不真”“选词能唱望夫歌”⑥等等，也莫不可用“辞”代“词”。

任半塘先生在《关于唐曲子问题商榷》一文⑦中指出：即使动词用法的“辞”字，也常被唐人写作“词”。例如敦煌写本《维摩碎金》中有“从舍利弗等，个个推词”；《李陵变文》中有“丈夫百战宁词苦”；《佛说阿弥陀经讲经文》中有“无词晓夜”；伯2641号《定西番》辞中有“岂词辛苦艰”；在伯2809号孟姜女曲子中，“拜辞娘”写作“拜词娘”，“辞娘入妻房”写作“词娘入清房”。在这些地方，“词”都是“辞”字的简写。

这些例子说明：宋以后人所用的，作为一种诗歌体裁专称的“词”字，在隋唐五代并没有出现。

后世称作“词”的那种歌辞，是被唐五代人称作“曲子”的。任半塘先生于以上一文中所列举的38例，是一个雄辨的证明。他说：“这里的‘曲子’不但名目和‘词’

---

① 《石壕吏》，见《杜诗详注》卷七，中华书局1979年标点本，页529。

② 《朝野佥载》，中华书局校点本，1979年，页163。

③ 《送沈仲》，《全唐诗》卷二三八，中华书局排印本，1960年，页2661。

④ 《偶然作》，《王右丞集笺注》卷五，上海古籍出版社排印本，1984年，页75。按《全唐诗》卷一二五，页1254，“宿世”一作“当代”。

⑤ 《全唐诗》卷五三四，页6097。

⑥ 分别见《和乐天南园试小乐》，载《刘禹锡集》，中华书局，1990年，页432；《季布骂阵词文》，载《敦煌变文集》，人民文学出版社，1957年，页71；《赠刘采春》，载《元稹集》，中华书局，1982年，页695。

⑦ 载《文学遗产》1980年第2期。

不同,连性质上二者也迥别:曲子含义的主导部分是音乐性、艺术性、民间性、历史性,都较词所有为强;若改为‘唐词’,只表示一端,词章性较曲子为强而已,远远赶不上‘曲子’的内在条件丰富,一一吻合历史。”他的意思是说:用“词”去作“曲子”的代称,不但违反了历史事实,更重要的是,歪曲了唐曲子的本质。

中国文学史上每一个新的诗歌品种,大抵都是一定音乐潮流的产物。风、雅、颂、楚辞、乐府等等,它们的本来涵义,就是指一定时代的音乐现象。作为音乐文学,它们有两重性:音乐性和文学性。它们的特征,可从音乐和文学两方面表现出来;但它们作为一种歌辞体的本质,却是由音乐所规定的。只是在文人染指以后,音乐中所包含的文学因素才成长起来,取得独立的发展。风、雅、颂之外,遂有了拟古诗;楚辞之外,遂有了不合乐的“骚体”;吴声、西曲、相和歌之外,遂有了层出不穷的拟乐府、“新乐府”。从“曲子”到“词”,也经历了这样一个过程,即由民间流行的活歌曲而蜕变为文人所用的一种格律诗的过程。如果说:真正的楚辞,是楚地民歌和战国秦汉间文人依楚声所作的歌辞;真正的乐府,是汉魏六朝民歌和被当时乐府机构采为歌辞的文人作品;那么很明显,真正的唐词,其本质就是唐代燕乐曲子。不同的是:“楚辞”“乐府”,都是根据本来的音乐特性而产生的名称,“词”却是后人根据宋以后的文人创作追加给隋唐曲子的名称。这是一种历史颠倒,它是应当被重新颠倒过来的。

此外,隋唐五代歌辞的音乐体裁很多,“词”或“曲子”,均无法概指全部。例如曲子的初级形式是谣歌,它以即兴歌唱、不被管弦、无固定结构为特点;介于曲子与谣歌之间的歌唱形式是琴歌,在隋唐五代,它的主要歌唱方式是“相和”,即歌、乐间奏;综合曲子与谣歌而兼用的艺术形式有“讲唱”;综合歌曲与舞乐而兼用的艺术形式有“大曲”。曲子只是众多歌辞体中的一体,而宋以后的“词”,只是曲子一支的发展。为了说明隋唐五代歌辞的全貌,我们必须研究谣歌改制为曲子,曲子组合为大曲,大曲又分解为急、慢、破、序等曲乐,以及采曲子入琴乐,产生琴歌倚曲等等过程。“词”这一名称,只会阻碍我们对上述关系的认识。

这就是本文主张用“曲子”或“曲子辞”的提法来代替“唐五代词”的提法的理由。由于曲子一项,不能概括全部隋唐燕乐品种,由于宋词只是隋唐燕乐歌辞中一定部分的发展,所以本文还用“杂言曲子”和“杂言歌辞”的提法,代替“长短句词”的提法。

但是,由于“燕乐”一名能够反映隋唐时代以教坊乐为代表的俗乐的本质,由于这种本质在唐宋两代有其一贯性,也由于隋唐五代人并未使用别一名词概括“燕乐”的全部内容,所以,本文仍然按宋人习惯,以“燕乐”一词指称雅乐以外的全部艺术性的音乐。就总体而言,这种音乐具有不同于以往时代的音乐的一些重要特点。这些特点,在狭义燕乐——十部伎、二部伎等等音乐品种中得到了反映,本来作为十部伎、二部伎第一奏的《燕乐》曲名,遂成为全套节目的类名,并进而成为狭义雅

乐之外的音乐的总称。这是符合概念发展的一般规律的。

总之,“燕乐”与“词”,两种概念的历史形成,取了两条不同的路线,有必要对它们作出不同的处理。

二、隋唐燕乐的内容及其性质

根据各种历史资料,隋唐燕乐的内容可以简要地概括为如下一些项目:

(一) 十部伎

十部伎是从周末隋初开始整理,至唐贞观时完成的一套宫廷燕乐节目。《唐六典》记载它的编次是:1. 燕乐伎,2. 清乐伎,3. 西凉伎,4. 天竺伎,5. 高丽伎,6. 龟兹伎,7. 安国伎,8. 疏勒伎,9. 高昌伎,10. 康国伎。① 即:华夏乐三伎、印度乐一伎、东夷乐一伎、西域乐五伎。在外族乐(胡乐)七伎中,天竺乐传入最早,起自东晋张重华据有凉州(公元 346~353 年),重四译来贡男伎;以高昌伎加入为最晚,北周太祖辅魏之时,高昌款附,乃得其伎教习,至贞观十六年的十部乐中,高昌始列为专部。十部伎是艺术性、仪式性兼具的音乐品种,其意义,一方面是对宫廷所掌诸种大型乐舞的总结,另一方面是兼包华夷、以夏领夷的政治局面的体现。它在唐五代约有 34 次演出,其中 27 次集中在高祖、太宗、高宗三朝,且多用于国事仪式场合。高宗以后,它几乎就不再公开演出了。《旧五代史》卷七八《高祖纪》对它的最后出现作了记录,云:后晋天福四年(公元 939 年)十二月“壬戌,礼官奏:‘正旦上寿,宫悬歌舞未全,且请杂用九部雅乐,歌教坊法曲。’从之。”②据此,它在很长一个时期只是作为一支乐器队伍存在的,并无固定的演奏内容。从它只用于朝廷大型燕会,且主要活跃在初唐时期看,把它视作隋唐五代宫廷燕乐的代表,是不够全面的。

(二) 二部伎

二部伎是代替十部伎而用于大型宫廷燕会的音乐节目,所包乐曲主要为初唐作品,其制度存续时期,大体在开元、天宝年间。③ 坐部伎与立部伎的区别是:前者坐奏堂上,后者立奏堂下;前者舞人较少(12 人以下),后者舞人较多(百人上下,最多为 180 人);前者的乐器雅部、胡部、俗部兼备,后者则以鼓笛及龟兹部乐器为主。此即所谓“堂上坐部笙歌清,堂下立部鼓笛鸣”④。上述差别,应是为适合不同的表演需要而造成的。立部伎八曲,包括唐代著名的三大舞(《破阵》《庆善》《上元》);坐部伎六曲,包括《燕乐》和玄宗时改作的《小破阵乐》。它们同十部伎的主要区别,在

---

① 《宋本大唐六典》,中华书局影印,1991 年,页 321。

② 《旧五代史》,中华书局校点本,1976 年,页 1034。

③ 参见岸边成雄《唐代音乐史的研究》,梁在平等译,台北中华书局,1973 年。

④ 白居易《立部伎》诗句,见《白居易集》卷三,中华书局,1979 年,页 57。

于十部伎以胡地国名为乐部名称，而二部伎以汉族乐曲名称为乐部名称。这说明各种非汉族音乐之间的界限，因不设专部而已消失。因此，二部伎代表了胡俗两方面乐器融合后组成的宫廷燕乐，它与十部伎功用相同，而其间的音乐特性则有差别。

（三）法曲

法曲是梨园法部教习的乐曲。开元初，玄宗在坐部伎中选拔优秀乐工，设法部于梨园，唐代法曲从此盛流一时。丘琼荪曾考得唐代法曲二十五名[①]，其中以初盛唐间从民间歌曲、边地歌曲中采集改造的新声最多，陈隋以来所造乐曲的精华部分，也被采入法曲。法部是以选拔和表演汉族优秀乐曲为职责的高级音乐机关，是进行艺术提高的音乐团体。“法”的涵义是“规范”，与东晋或梁代的“法乐”（“法”意为“佛法”）并无关系。法曲的音乐特性有二：一、以流行歌曲为主；二、属华夏音乐系统。这从白居易《法曲歌》诗注“法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也”[②]中可见。法部作为皇帝私有的艺术团体，集中并造就了许多优秀音乐人才，代表了教坊乐的精华，摆脱了仪式音乐的局限，在唐代的实际影响，远远超过了十部伎和二部伎。

（四）教坊曲

教坊是为宫廷燕乐服务的音乐机关，在隋唐五代有过多次设置。玄宗开元二年设立左右教坊，其原因是：“以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊，以教俗乐。”[③]这样一来，教坊便成为各种民间音乐荟萃之地，它标志了宫廷燕乐的进一步俗乐化和非仪式化。陈旸《乐书》卷一八八“教坊乐”条载：“唐全盛时，内外教坊近及二千员，梨园三百员，宜春、云韶诸院及掖庭之伎不阙其数。太常乐工动万余户。”[④]段安节《乐府杂录》载：“古乐工都计五千余人，内一千五百人俗乐，系梨园新院，于此旋抽入教坊。”[⑤]唐太常乐工实行由各府县分番上直制度，“动万余户”是开元天宝时太常乐工之总数，“五千余人”是其常住京都之人数。教坊人数占据其中的三分之一，是其中最活跃的部分。崔令钦《教坊记》载曲名343名，就音乐的族别看，以汉族歌曲为多；就所配歌辞的形式看，以联系杂言的曲调为多；就曲名所反映的歌曲内容看，以表现牧羊、采桑、摸鱼、拾麦等劳动生活，以及念家、归国、想夫、望远等民众感情的曲调为多。日本所传的唐代乐曲，主要是教坊曲。敦煌写本中所见调名，绝大多数也见于《教坊记》。教坊曲是唐代最流行的一批音乐作品，可视作隋唐燕乐的代表。

---

① 丘琼荪《法曲》，载《中华文史论丛》第5辑，1964年。

② 《白居易集》卷三，页56。

③ 《资治通鉴》卷二一一，中华书局，1956年，页6694。

④ 《文津阁四库全书》，商务印书馆影印，2005年，第73册，页494中。

⑤ 上海古籍出版社排印本，1988年，页44。

（五）民间歌曲

丰富的民间歌曲，是教坊曲、梨园法曲得以产生的土壤和渊薮。据唐人诗文和笔记小说，教坊曲之外，有大量中原和吴、楚、巴、蜀的民歌流行；官私各种歌妓，亦有歌曲创制。例如刘禹锡依巴蜀民歌《竹枝》作辞，为后来文人辗转唱和，演为词调；晚唐女艺人刘采春善歌《罗唝曲》，选为歌辞的当代才子诗达120首。民歌类名，有山歌、田歌、渔歌、樵歌、棹歌、采莲、采菱种种，亦有因流行地域而得名的吴歈、楚声、越调、南弄。现存隋代杂言歌辞约二十首，几乎每一首都具备民间歌唱的渊源。民间歌曲数量巨大，但未得到详细记录。我们可从教坊曲与民间歌曲的关系上，认识这一批音乐财富对于隋唐燕乐发展的决定性影响。

（六）几种特殊的器乐曲

隋唐五代是各个器乐品种蓬勃发展的时代。以下二种，常单独演奏，表现较为特殊。一、羯鼓。羯鼓最盛于开元天宝，为皇室爱好，有专门乐谱流行。大中时候的《羯鼓录》载羯鼓曲名一百三十多首，这些曲名颇多胡语转译，说明羯鼓乐大体本自龟兹、高昌、疏勒、天竺诸部。《羯鼓录》说："诸曲调如《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》、《曜日光》等九十二曲名，元宗所制。"九十二名末又说："其余徵羽调曲皆与胡部同，故不载。"①足见这一百三十余调，都是经过汉化，流行于当时的曲调。其中《堂堂》《破阵乐》《饮酒乐》《黄莺啭》出自法曲，说明羯鼓与梨园、教坊歌曲有密切关系。一百三十名中，有"诸佛曲词"10首，似是赞佛之曲，用于法会乐舞；又有"食曲"33首，从其中《阿弥罗众僧曲》《散花》《大燃灯》《龟兹大武》看，似是佛寺伎乐曲，用于佛教庆节大会表演。现在保存在西安的僧派、道派鼓乐，是其流变。据陕西省艺术研究所李石根等研究，西安鼓乐历来是一种民俗音乐。由此可印证唐代羯鼓曲的俗乐性质。二、七弦琴。琴曲在隋唐五代进入了空前繁荣的阶段。天宝时人薛易简，曾弹奏过杂调三百、大弄四十。② 唐代诗人，大都习于琴艺，接触过专门琴师。唐代琴曲中保留了大量"楚汉之声"，同时又有若干流行歌曲（如《渌水》《竹枝》）配以琴弦。中唐琴师贺若夷所作的"宫声十小调"，流传至宋，谱为词调，说明琴曲与曲子关系密切。③ 五代以前的音乐著作，其中最大一部分，即是隋唐五代的琴学著述（《崇文总目》载历代乐书49种，其中唐代琴学著作占29种）。不管是从音乐体系上看还是从社会功用上看，琴曲都是隋唐燕乐的一个重要组成部分。

除上述两种器乐外，唐代尚有琵琶乐、笛乐、筚篥乐较为流行。在现存的唐五代乐谱中，有琵琶谱六种；唐代音乐家，也以琵琶乐师最享盛名。筚篥号称"众器之

---

① 《丛书集成初编》，册1659，页4。

② 朱长文《琴史》，载《四库艺术丛书》，上海古籍出版社影印，1991年，页839—52上。

③ 《猗觉寮杂记》卷上，《丛书集成初编》，第284册，页3。

首”①。花蕊夫人《宫词》云“尽将筚篥来抄谱”②，白居易《小童薛阳陶吹筚篥歌》云“众音觍缕不落道，有如部伍随将军”③：说明筚篥在众多器乐中具独特地位。笛曲拥有《落梅》《阳春》等一批传统乐曲，最为诗人乐道。以上三种乐器，初唐以前就通用于十部伎乐。筚篥与笛体现旋律，是主奏乐器和定音乐器；琵琶击节，体现节奏。它们在器乐合奏中的地位，决定它们与一般流行音乐保持了同步发展。它们是与教坊乐、民间歌曲属同一系统的音乐。

（七）散乐

散乐是俗乐与戏弄、杂技的配合。唐代太乐署、教坊，均掌有散乐。散乐始盛于汉代。魏晋南北朝期间，大量西域幻术散乐输入，与汉族音乐伎艺汇合，使散乐在隋炀帝时候出现空前的繁荣。唐代散乐的特点是艺术性质大为加强：歌舞戏、参军戏的品种日渐增多，杂技同歌舞的结合也更加紧密。例如《破阵乐》曾用于绳伎舞蹈，《兰陵王》《婆罗门》《踏谣娘》《苏莫遮》《义阳主》《浑脱》《上云曲》《西凉伎》等剧曲均在散乐的名义下产生出来。散乐既用于宫廷燕会，又广泛流行民间，是雅俗共赏、能量极大的一个乐种。玄宗原有散乐一部，后并入教坊，每例行燕乐，便于坐、立部伎后奏之。就唐代数次禁断“散乐巡村”的事件看，散乐实质上是民间特有的音乐文化财富。在隋唐五代，越是同民间风俗接近的音乐，越是具有强大的生命力。散乐始终禁而不断，是说明这一规律的好例。

综合上述七个部类，我们可以对隋唐燕乐的全貌得到一个总体的认识。七个部类的划分，大致以当时音乐的自然聚集为标准，其间并无绝对的界限。实际上，教坊曲是在民间流行音乐、民间散乐的基础上产生的，它不过是集中状态的民间曲子和散乐。法曲就其主要部分言，又是对教坊曲的选拔和提高。它们同属一个音乐系统。其他部类，或者是围绕这一系统的若干节目群（十部伎，二部伎），或者是用专门乐器对它所作的表现（羯鼓曲、琴曲、鼓吹曲）。离开教坊乐和它所代表的俗乐，就不可能认识隋唐燕乐的主流和性质，也不可能正确了解隋唐五代的宫廷音乐。

若就华夷二分的观点看，七个部类的成分是不同的。胡夷之乐，在十部伎中所占比重最大，其次是二部伎，再次是教坊乐和散乐。民间流行的歌曲，大多具有土生土长的性质。这里的缘由是：较早的胡夷之乐，是作为战利品或进贡品输入中国的，它们是皇族、贵族才能享用的奢侈之物。随商业贸易、宗教流传输入的胡乐，则略为晚些。十部伎是“以备华夷”之观念的体现，它以对异族音乐的占有来象征对

---

① 语见陈旸《乐书》卷一三〇，《文津阁四库全书》，第 73 册，页 401 上。

② 《花蕊宫词笺注》，巴蜀书社，1992 年，页 40。

③ 《白居易集》卷二一，页 460。

异族主权的占有。由于封建史臣的尊雅观念，他们用大量笔墨描写了宫廷仪式燕乐，这就容易造成一种误解：把十部伎当成燕乐的代表。前面谈到的所谓燕乐即西域音乐的错误观点，同这种误解有关。

尽管如此，本文仍然不认为“俗乐”一词可用来代替广义的燕乐。这是因为：第一，按唐宋人的习惯用法，俗乐并不包括宫廷燕乐（十部伎、二部伎、法曲、凯乐等）。尽管《文献通考》卷一四六“俗部乐”含有“清乐”、“九部乐”等内容，但其中所谓“旧制雅俗之乐皆隶太常，元宗精晓音律，以太常礼乐之司不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐”云云①，说明在唐代人看来，俗乐是宫廷仪式乐之外的音乐，即采入宫廷而未列入部伍的音乐。而《乐府杂录》“胡部”条中所谓“俗乐亦有坐部立部”②，是说俗乐中也有坐奏立奏二法，并不是说二部伎属俗部——它是把二部伎放在“雅乐部”一条中说明的。在陈旸《乐书》卷一八八也可以看到“俗乐”的位置：在这里，“俗乐部”是同“雅乐部”“云韶部”“清乐部”“鼓吹部”“骑吹部”“熊罴部”“鼓架部”“龟兹部”“胡部”“法曲部”等等并列的。③ 第二，隋唐时候的宫廷燕乐，性质发生了很大变化。它大量注入了胡乐、俗乐成分，已同雅乐（祭祀天地、祖宗、鬼神的音乐）有本质的区别。例如著名大舞曲《破阵乐》，便源于军中歌谣，并曾演于散乐。与“先王之乐”雅乐相区别的音乐，不仅有俗乐，而且有宫廷仪式燕乐。第三，汉魏六朝的音乐体系是以“清乐”作为总名的。“清乐”即“清商乐”，原为音乐调性名。曹魏时立“清商署”，与太乐、鼓吹并列，专掌女乐。南朝清商辖于太乐，兼用于宫廷燕会。④ 北魏宣武帝时，始将中原旧曲、江南吴声西曲，统称“清商”。⑤ “清商”一词，也经过了“曲调调性名→音乐群名→官署名→燕乐和俗乐的总称”这样一个发展过程，这同“燕乐”一名的发展过程一致。因此，作为继承清乐阶段的隋唐艺术音乐的总称，“燕乐”是合适的。第四，隋唐五代是一个新声辈出的时代，只奏宫声一调的陈规，不仅在实践上，而且在理论上被打破；十部伎、二部伎、教坊、梨园等等体制，对于过去的太常寺乐工制，表现出一种全新的面貌。对新声的追求，沟通了宫廷燕乐和民间俗乐：

> 刘禹锡《泰娘歌引》：“泰娘本韦尚书家主讴者。……归京师，京师多新声善工，于是又捐去故技，以新声度曲。而泰娘名字，往往见称于贵游之间。”⑥

---

① 《文献通考》，页 1282 中。

② 上海古籍出版社，1988 年，页 26。

③ 《文津阁四库全书》，第 73 册，页 493 下—495 上。

④ 参王运熙先生《乐府诗论丛》，古典文学出版社，1958 年，页 3，4，11。

⑤ 《魏书·乐志》，中华书局校点本，1974 年，页 2843。

⑥ 《刘禹锡集》，页 350。

《旧唐书》卷二八《音乐志》:“太常又有别教院,教供奉新曲。……玄宗又制新曲四十余,又新制乐谱。”①

李适《九月十八赐百僚追赏因书所怀》:“池台列广宴,丝竹传新声。”②

张九龄《奉和圣制南郊礼毕酺宴》:“妙舞来丰乐,新声出建章。”③

王昌龄《殿前曲》:“胡部笙歌西殿头,梨园弟子和《凉州》。新声一段高楼月,圣主千秋乐未休。”④

石倚《舞干羽两阶》:“欲称文德盛,先表乐声新。”⑤

关于民间新声的记载,举不胜举。泰娘一条说明:唐代京城仍是新声荟萃之地。这同京城是政治、经济的中心所在有关,同贵族的好尚也有关。我们在其他一些记载中还可以看到:当时例有向宫廷进献新声的风气,宫廷燕乐因此而得以不断更新。对新声的追求,实质上即是对艺术本身的尊崇。这一风尚,大大冲击了传统音乐观中的等级观念,在相当程度上打破了宫廷、“人间”的界限。它是隋唐燕乐作为一个统一体的根本特征所在。

1938年,日本学者岸边成雄先生撰有《燕乐名义考》一文,反对把唐代俗乐统称为燕乐,认为唐代的音乐对立,在唐初是雅、胡、俗三乐鼎立,在唐末是雅、俗二乐的对立,“燕乐”是宋代人的概念。⑥ 1959年,岸边先生著成《唐代音乐史的研究》,重申了上述主张。他在《十部伎》《二部伎》两章中,把这一类宫廷燕乐称为“燕飨雅乐”。认为它的特性,是“供国事之用,系宫廷仪式方面上演燕飨的一种雅乐”。而在《凡例》中,他把唐代音乐一分为二:“雅乐为基于儒教的礼乐思想,举行郊祀庙祭的仪式音乐,俗乐则包括自宫廷飨宴时的大乐伎至民间之俗歌俚谣,以及一切艺术性的或娱乐性的音乐在内。”⑦在这里,一方面把十部伎、三大舞等等当作雅乐,另一方面又把它们(“大乐伎”)归入俗乐,是有矛盾的。为了表明对岸边先生这些观点的看法,本文特地对“隋唐燕乐”这一概念的成立理由作了比较详细的叙述。

---

① 《旧唐书》,页1051—1052。

② 《全唐诗》卷四,页45。

③ 《全唐诗》卷四九,页595。

④ 《全唐诗》卷一四三,页1444。

⑤ 《全唐诗》卷七八一,页8830。

⑥ 载《东洋音乐研究》,1卷2号,1938年,页9—36。有中译本,载《唐俗乐调研究》,中国艺术研究院音乐研究所1987年油印本,王小盾、秦序译。

⑦ 参见本书《唐代音乐史研究三题》一文。

三、西域乐舞的输入

对隋唐内地音乐影响最大的外族音乐，是来自西域的乐舞。除西域外，东方的高丽、百济，南方的天竺、扶南、骠国、林邑，北方的鲜卑、吐谷浑、部落稽，都有音乐文化输入。但无论就律制、乐器而言还是就旋律财富而言，胡乐对当时汉乐的影响都可用龟兹乐以及其他西域乐作为代表。今故把所有这些外族音乐，系在“西域乐舞的输入”总题目下一起讨论。

中国的音乐文化，历来是各民族的共同创造。早在《竹书纪年》中，就有关于夏朝后相、少康、后芬、后发时“诸夷入舞”的记载。① 据《周礼》《礼记》《穆天子传》等典籍，周朝已有专门官员“掌四夷之乐与其声歌”，周穆王并曾携带乐队游历少数民族地区。② 秦汉以来，中华民族的统一国家基本形成，賨人的巴渝乐舞、西戎的狄鞮乐，遂成为华夏音乐的组成部分。③ 张骞入西域，传《摩诃兜勒》曲，编入汉代的鼓角横吹乐。④ 此外，掸国乐、重译乐、西域幻术、白狼夷歌等音乐伎艺的输入，在后汉以来也不绝于书。南北朝的胡乐流入，不过是这个过程的继续。

以下几个原因，使西域音乐的东渐出现了空前的规模：

（一）内地政权建立了对西域的统辖关系

内地政权与西域的辖属关系可以追溯到西汉。根据《汉书》和新出汉简的记载，至晚在宣帝神爵二年（公元前 60 年）便有西域都护之置。⑤ 曹魏以后，历代内地政权都注意加强对西域的政治控制。曹魏黄初三年，曾于高昌置戊己校尉；鄯善、龟兹、于阗诸国王，在此之前，均曾遣使奉献；⑥西晋咸和二年，又辟高昌为郡，

① 《古本竹书纪年辑证》，上海古籍出版社，1981 年，页 211。

② 《周礼·春官》：“秣师掌教秣乐。”“旄人掌教舞散乐，舞夷乐。”“鞮鞻氏掌四夷之乐与其声歌。”《礼记·明堂位》：“昧，东夷之乐也；任，南蛮之乐也。纳蛮夷之乐于太庙，言广鲁于天下也。”《十三经注疏》，页 801 中，802 上，1489 上。《穆天子传汇校集释》，华东师范大学出版社，1994 年，页 1，118，154，161，173，246，252，267—268，282，307，328。

③ 《后汉书·南蛮西南夷传》：“板楯蛮夷者……俗喜歌舞，高祖观之，曰：‘此武王伐纣之歌也。’乃命乐人习之，所谓巴渝舞也。”中华书局校点本，页 2842。又《史记·司马相如传》：“俳优侏儒，狄鞮之倡，所以娱耳目而乐心意者，丽靡烂漫于前，靡曼美色于后。”《汉书·司马相如传》注：“张揖曰：‘狄鞮，西方译名。’郭璞曰：‘西戎乐名也。’”《史记》，中华书局校点本，页 3038；《汉书》，中华书局校点本，页 2571。

④ 《晋书》卷二三《乐志》，中华书局校点本，1974 年，页 715。

⑤ 参见洪涛《汉代西域都护府研究述评》，载《新疆师范大学学报》（哲学社会科学版）2007 年第 2 期。

⑥ 据《三国志·魏书·文帝纪》及此书注引《魏略·西戎传》，中华书局校点本，1962 年，页 79。

立田地县;[①]前凉时候,张实、张茂、张骏、张重华数代,均曾用兵西域,扩大领地;[②]而前秦吕光、西凉李暠、北凉沮渠蒙逊时,抚宁西域,诸国归附,尤见推恩之甚。[③]《魏书·世祖纪》并说:北魏太武帝时,遣韩拔"领护西戎校尉、鄯善王,镇鄯善,赋役其民,比之郡县"[④]。这以后,中国北部实现了相对统一,西域同内地的政治联系进一步稳定下来,曲氏高昌朝对北魏、西魏、北周的"称臣纳贡"关系,焉耆、疏勒、龟兹、于阗等国对北魏、西魏、北周的"遣使奉献"关系,都表现了西域对于内地政权的从属。

正是在这种情况下,出现了"胡乐入华"的局面。《隋书·音乐志》说:"《天竺》者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎。""《龟兹》者,起自吕光灭龟兹,因得其声。""《西凉》者,起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等据有凉州,变龟兹声为之。"又:"(周)太祖辅魏之时,高昌款附,乃得其伎,教习以备飨宴之礼。""《疏勒》、《安国》、《高丽》,并起自后魏平冯氏(按指北燕)及通西域,因得其伎。"[⑤]这些乐舞,构成了隋文帝七部伎、隋炀帝九部伎的基础。

毫无疑问:内地政权对西域的军事占领和政治控制,是西域音乐传入内地的重要条件。分析一下上述诸种乐舞也可知道:在同一族类的音乐中,它们传入的时间最早;同通过其他途径传入的音乐文化相比,它们的规模比较大,节目丰富,内容集中;而且它们的本来身份,就是少数民族和外国宫廷所用的燕乐,是经过选拔和提高的音乐。由于这些特点,人们一直把它们看作胡乐入华的标志和主要内容。这是可以理解的。但是,应当看到:它们作为战利品和进贡物的身份,也限制了它们的普及。在中国内地传播最广、影响最深的音乐,却是西域的俗乐。后者是通过另外几条途径传入的。

(二)商业贸易

西域同内地的商业交流,也兴盛于西汉。在《东观汉记》和《后汉书》的《马援传》《梁冀传》《李恂传》《西域传》中,都有关于"西域贾胡""商胡贩客"的事迹记述。唐人诗歌屡屡称述的"胡姬""酒家胡",最早见于东汉辛延年的《羽林郎》诗。东汉末的灵帝,"好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞,京都贵戚皆竞为之"[⑥]。这种风尚,显然以相当发达的中西贸易作为基础。

南北朝时期,河西地区一直是中西贸易的一个中心。据《隋书·食货志》:"河

---

① 《初学记》卷八引顾野王《舆地志》,中华书局,1962年,页181。

② 《晋书·张轨传》,页2228—2244。

③ 《晋书·吕光载记》及《李玄盛传》,《晋书》页2263,3054—3057;又汤球《十六国春秋辑补·北凉录》,商务印书馆,1958年,页665。

④ 《魏书》,页102。

⑤ 《隋书》,中华书局校点本,1973年,页379,378,342,380。

⑥ 《后汉书》卷一三《五行志》,中华书局校点本,1965年,页3272。

西诸郡,或用西域金银之钱,而官不禁。”[①]据《魏书·景穆十二王传》:普泰间,元暹除凉州刺史,曾聚杀凉州商胡,所有资财生口,悉没自入。[②] 据《周书·韩褒传》:韩褒任西凉州刺史,乃募贫为兵,调富人财物振给之,每西域商货至,又先尽贫者市之,“于是贫富渐均,户口殷实”。[③] 中西通商之盛,为利之厚,于此可见。自南北朝以至李唐,河西地区人对于中西音乐的融合作出了重大贡献。十部伎中的《西凉伎》产于河西;“西凉乐”构成了二部伎乐器的基础;盛唐时候,河西新声曾风靡一时;著名乐曲《凉州》《霓裳羽衣》《伊州》《甘州》等等,都是由河西人融合华夷而创制的。

商业交流的条件是相对的和平稳定。十六国期间,深入内地的东西贸易曾一度中断,北魏以后便重新出现了“商胡贩客,日奔塞下”的局面。《洛阳伽蓝记》卷三这样描述了洛阳城中西域贾胡的情况:

> 西夷来附者,处崦嵫馆,赐宅慕义里。自葱岭以西,至于大秦,百国千城,莫不欢附。商胡贩客,日奔塞下。……附化之民,万有余家。……天下难得之货,咸悉在焉。[④]

北齐时候,北周隔绝了西域与洛阳的通道,但北齐胡乐却远盛于北周。这就说明:北魏的洛阳贾胡,曾携来大量音乐伎艺。北齐时代以乐伎得致显达的那些著名乐工,就是这批贾胡的后裔:

1. 曹氏。曹氏出曹国。北魏时,“有曹婆罗门,受龟兹琵琶于商人,世传其业”[⑤]。北齐曹僧奴、曹妙达父子“以能弹胡琵琶,甚被宠遇,俱开府封王”[⑥]。曹僧奴有小女,“弹琵琶,为昭仪”[⑦]。隋开皇中,曹妙达“持其音技,估衒公王之间,举时争相慕尚”,后并参与教习雅乐。[⑧] 唐代琵琶名手多出曹氏,如曹保、曹善才、曹刚祖孙三人。向达《唐代长安与西域文明》说:“曹保一家,当即妙达之裔。”[⑨]此外,中

---

① 《隋书》,页 691。

② 《魏书》,页 445。

③ 《周书》,中华书局校点本,1971 年,页 661。

④ 《洛阳伽蓝记校注》,上海古籍出版社,1978 年,页 160—161。

⑤ 《旧唐书》卷二九《音乐志》,页 1069。

⑥ 《北史》卷九二《恩幸传》,中华书局校点本,1974 年,页 3255。

⑦ 《北史》卷一四《冯淑妃传》,页 526。

⑧ 《隋书》卷一五《音乐志》,页 378。

⑨ 《唐代长安与西域文明》,三联书店,1957 年,页 19。刘禹锡有《曹刚》诗云:“大弦嘈囋小弦清,喷雪含风意思生。一听曹刚弹《薄媚》,人生不合出京城。”载《刘禹锡集》,页 558。

唐有女乐师曹供奉，见白居易诗[①]；唐末有曹触新善弄《婆罗门》，见陈旸《乐书》卷一七三[②]；南唐有琵琶名手曹者素，见《文献通考》卷一四五[③]。名盛一代的曹氏琵琶，可以在北魏商胡那里找到根源。

2. 何氏、史氏。何氏出何国，史氏出史国。桑原騭藏《隋唐时代西域归化人考》[④]有考证。《北史·恩幸传》说："又有何海及子洪珍，开府封王，尤为亲要。……其何朱弱、史丑多之徒十数人，咸以能舞、工歌及善音乐者，亦至仪同开府。"[⑤]隋代大音乐家何妥，"父细脚胡，通商入蜀"[⑥]，虽未必与洛阳何氏有密切关系，亦能说明贾胡对音乐文化传播的贡献。

3. 和士开。原姓素和。其先世本鲜卑素和国人，徙居西域，为贾胡。《北史·恩幸传》："其先西域商胡，本姓素和氏。"[⑦]卢思道《北齐兴亡论》："有和士开者，素出和氏之庶孽，其面目亦似胡人。"[⑧]姚薇元《北朝胡姓考·内入诸姓》："疑士开先世本素和国人，徙居西域；或本出西域，归魏后赐姓素和。"[⑨]总之士开有西域血缘。和士开"能弹胡琵琶，因致亲宠"，后官尚书令，封淮阳王，"富商大贾，朝夕填门"。[⑩]可知直至北齐，西域商人仍有很大势力，和士开是他们的代表。

4. 安氏。安氏出安国。北齐时有安吐根，为和士开亲信，曾自称"臣本商胡"[⑪]。齐后主时，安未弱、安马驹"繁手淫音，争新哀怨"，至封王开府，时人以之与曹妙达并论。[⑫] 唐武德年间，安叱奴因善舞拜为散骑侍郎，被李纲斥为"舞胡"。中唐时有觱篥手安万善，昭宗时有舞胡安辔新，皆出安氏。[⑬]

5. 康氏。康氏出康国。康国人素以善贾著称。《北史·恩幸传》说："武平（齐

---

① 《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》，载《白居易集》，页 721。

② 《文津阁四库全书》，第 73 册，页 476 中。

③ 《文献通考》，中华书局影印，1986 年，页 1276 下。

④ 桑原騭藏《隋唐时代西域归化人考》，原载《内藤博士还历纪念支那学论丛》，1926 年；中译本载《武汉大学文史哲季刊》2 卷 4 期，1936 年。

⑤ 《北史》，页 3055。

⑥ 《北史》，页 3042。

⑦ 同上。

⑧ 载《汉魏六朝百三名家集》卷一一五，江苏古籍出版社影印，2002 年，第 5 册，页 617 下。一本作"素有和氏之素孽"云云，见《文苑英华》卷七五一，中华书局影印，1966 年，页 3928—3929；又《全上古三代秦汉六朝文》，中华书局影印，1958 年，页 4111。

⑨ 姚薇元《北朝胡姓考》，中华书局，1962 年，页 79。

⑩ 《北史·恩幸传》，页 3043，3046。

⑪ 《北史·恩幸传》，页 3045。

⑫ 《隋书》卷一四《音乐志》，页 331。

⑬ 参见向达《唐代长安与西域文明》，原载《燕京学报》专号之二，1933 年；后载同名论集《唐代长安与西域文明》，页 17，19。

后主)时有胡小儿,俱是康阿驮、穆叔儿等富家子弟,简选黠慧者数十人以为左右。"[①]康阿驮明显出身商胡,但乐舞事迹无考。唐代康氏乐工有康迺、康昆仑。康昆仑为贞元间人,善琵琶,见元稹诗和《乐府杂录》;康迺为大中间人,善弄《婆罗门》,亦见《乐府杂录》。[②]

由以上叙述可见:在北魏、北齐的音乐活动中,西域商人扮演了极重要的角色。《隋书》卷一三《音乐志》说:"炀帝矜奢,颇玩淫曲。……其哀管新声、淫弦巧奏,皆出邺城之下,高齐之旧曲云。"[③]由此可见:北魏、北齐时由西域商人输入的音乐伎艺,是隋代俗乐的重要组成部分。

(三) 佛教流传

佛教策源古印度,东汉明帝永平年间传入,三国以后盛行于中国南北。佛教文化中杂有多种音乐成分,详分可得转读音乐、呗赞音乐、唱导音乐、庆节大会音乐和赞佛礼佛音乐五类。载于《羯鼓录》的"诸佛曲调"10 首,应属赞佛礼佛之乐;"食曲"33 曲中,有《散花》《大燃灯》《龟兹大武》,应属庆节大会音乐(下称"寺会音乐")。[④] 唐人所说的"佛曲",主要包括以上两类。

《洛阳伽蓝记》对北魏洛阳的寺会音乐有生动记述:

> 长秋寺:"四月四日,此像(佛像)命出,辟邪师子,导引其前。吞刀吐火,腾骧一面;彩幢上索,诡谲不常。奇伎异服,冠于都市。"
>
> 景乐寺:"至于大斋,常设女乐。歌声绕梁,舞袖徐转,丝管寥亮,谐妙入神。……诸音乐,逞伎寺内。奇禽怪兽,舞抃殿庭。"
>
> 宗圣寺:"妙伎杂乐,亚于刘腾(按指长秋寺)。"
>
> 景明寺:"梵乐法音,聒动天地。百戏腾骧,所在骈比。"[⑤]

从上述记载看,寺会音乐伎艺包括百戏、女妓歌舞、梵乐法音,内容十分丰富。其中长秋寺四月观佛行像的活动,本自于阗风俗,《法显传》于阗国条中已有记述。百戏和梵乐法音,大抵也是由西域传入的。总之,北魏洛阳的寺会音乐,可以看作西域寺会音乐的一种反映。

上述记载还能说明寺会音乐的俗乐性质。随佛教而传入的音乐伎艺,其品种

---

① 《北史》,页 3055。

② 元稹《琵琶歌》,载《元稹集》卷二六,中华书局校点本,1982 年,页 304。《乐府杂录》,页 25,29,30。

③ 《隋书》,页 287。

④ 《羯鼓录》,《丛书集成初编》,册 1659,页 25,26。

⑤ 《洛阳伽蓝记校注》,页 43,52,79,133。

正是西域各国风俗的表现。据日本学者羽溪了谛所著《西域之佛教》,西域佛教较盛于大月氏、安息、康居、于阗、龟兹、疏勒、高昌、迦湿弥罗诸国。[①] 大月氏僧入华者多以“支”姓,如支法度、支道根。公元402年法显入大月氏,亲见当地国王臣民供养寺塔,“散华燃灯,相继不绝”。[②] 盛唐燃灯习俗,便源于此。安国僧入华者多以“安”姓,如安世高、安玄。东汉章和以后,安息曾多次来献狮子及拔符。北魏寺会中的狮子舞和唐代狮舞,有一部分音乐节目应来自安息。康国僧入华者多以“康”姓,如康僧会、康巨。据《旧唐书·音乐志》《新唐书·康国传》,康国人“好歌舞于道”,“舞急转如风,俗谓之胡旋”。[③] 又好于“十一月鼓舞乞寒,以水交泼为乐”。[④] 盛行于唐代的胡旋舞、苏幕遮舞(即泼水乞寒之戏),便出自康国。《酉阳杂俎》卷四曾说龟兹苏摩遮舞“八月十五日行像及透索为戏”,[⑤]可见佛教庆节活动是它们传入的一条途径。疏勒、高昌、迦湿弥罗僧侣来华传教者甚少,以佛寺音乐伎艺影响内地最大者,当推龟兹、于阗两国。

龟兹是西域至内地的北道枢纽,于阗是西域至内地的南道枢纽,著名佛教大师鸠摩罗什即龟兹人。罗什时代,龟兹有僧一万人。玄奘《大唐西域记》卷一说:龟兹(屈支)“管弦伎乐,特善诸国”,“僧徒肃穆,精勤匪怠,并是耆艾宿德,博学高才,远方俊彦,慕义至止”。[⑥] 于阗敬信佛法的记载,则屡见于《梁书·诸夷传》《南齐书·芮芮虏传》《魏书·西域传》《周书·异域传》。法显时代,“其国丰乐,人民殷盛,尽皆奉法,以法乐相娱,众僧乃数万人”[⑦]。《大唐西域记》卷一二说:于阗(瞿萨旦那国)“俗知礼义,人性温恭,好学典艺,博达技能。众庶富乐,编户安业。国尚乐音,人好歌舞。”[⑧]这两地的佛教文化,显然高于其他诸国。文献所载的隋唐佛曲,凡以国度为名者,均出自龟兹和于阗。如《隋书·音乐志》西凉部有《于阗佛曲》,为舞曲;《羯鼓录》食曲中有《龟兹大武》,《唐会要》卷三三中有《龟兹佛曲》,为太乐署供奉曲。

这里有一点应当辨明:于阗和龟兹分处在塔里木沙漠的南北,于阗经鄯善而至敦煌,龟兹经焉耆、高昌、伊吾而至瓜州、敦煌,它们分别有一条道路交通河西。向达先生在《论唐代佛曲》中,仅因西凉乐接受过龟兹影响,便判西凉部中的《于阗佛

---

① 羽溪了谛《西域之佛教》,贺昌群译,商务印书馆,1956年重印。

② 《法显传校注》,上海古籍出版社,1985年,页38。按《法显传》又名《佛国记》,有《说郛》本,载上海古籍出版影印《四库全书》,册593。

③ 《新唐书》,页6243;《旧唐书》,页1071。

④ 《新唐书》,页6244。

⑤ 《酉阳杂俎》,中华书局校点本,1981年,页46。

⑥ 《大唐西域记校注》,中华书局,2000年,页54,62。按:“博学高才”一本作“硕学高才”。

⑦ 《法显传校注》,中华书局,2008年,页11。

⑧ 《大唐西域记校注》,页1001。

曲》属龟兹乐部,并作结论说:“佛曲者源出龟兹乐部,尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖。”这是不够妥当的。于阗“多习学大乘法教”①,龟兹“习学小乘教说一切有部”②,它们分别流行不同的佛教派别,有不同的语言风俗③,在佛教音乐方面,也应有不同的特色。

(四) 少数民族入主中原

西晋末年以后,中原有大批少数民族政权建立。匈奴族的刘氏、赫连氏、沮渠氏,鲜卑族的慕容氏、乞伏氏、秃发氏、拓跋氏、高氏(贺六氏)、宇文氏,羯族的石氏,氐族的苻氏、吕氏,羌族的姚氏,都在中原及河西地区建立过自己的政权。公元436年和439年,北魏相继消灭北燕、北凉,实现了中国北部的统一。此后150年间,鲜卑族在北中国一直维持了基本稳定的统治。

少数民族入主中原造成了礼崩乐坏的局面。儒家的音乐等级观念、沿袭了数百年的礼乐制度,一起被打破。北魏道武帝时,北狄的《簸逻回歌》、《真人代歌》便已用于郊庙宴飨。④ 自太武帝平河西,宾嘉大礼皆杂用沮渠蒙逊的《西凉乐》⑤。孝文帝号称“垂心雅古、务正音声”,但他的乐制改革,也不过是把“方乐之制及四夷歌舞,稍增列于太乐”。⑥ 至西魏大统初年,“太庙初成,四时祭祀,犹设俳优角抵之戏”⑦。胡乐在雅乐中地位如此,在它乐中的情况可以推知。

胡乐是北朝统治者的普遍爱好。北魏:“自宣武已后,始爱胡声,洎于迁都,屈茨琵琶、五弦、箜篌、胡篁、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞,铿锵镗锴,洪心骇耳。”⑧北齐:“吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎,自文襄(武成帝高澄)以来皆所爱好。至河清(公元562年)以后,传习尤甚。后主唯赏胡戎乐,耽爱无已。于是繁手淫声,争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒至有封王开府者,遂服簪缨而为伶人之事。”⑨北周:“太祖发迹关陇,躬安戎狄。……登歌之奏,协鲜卑之音,情动于中,亦人心不能已也。”⑩所谓“躬安戎狄”、“情动于中”、“皆所爱好”,说明民族成分的改变,为胡乐的流行创造了文化心理的条件。

---

① 见《法显传》,页11;《大唐西域记校注》卷一二,页1002。又见《大慈恩寺三藏法师传》卷五,中华书局校点本,1983年,页120。
② 见《大唐西域记校注》卷一,页48。
③ 《大唐西域记校注》卷一二云于阗“语异诸国”,页1002。
④ 《魏书》卷一〇九,页2828;《隋书》卷一四,页313。
⑤ 《隋书》卷一四,页313。
⑥ 《魏书》卷一〇九,页2828。
⑦ 《周书》卷三五,页615。
⑧ 《通典》卷一四二,页3614。
⑨ 《隋书》卷一四,页331。
⑩ 《隋书》卷一三,页287。

杨隋李唐,其先世都家于匈奴、鲜卑人杂居的武川。杨氏原姓普六茹,李氏原姓大野。他们的皇室女系(独孤氏、宇文氏、长孙氏),确凿无疑地属于鲜卑民族。从隋炀帝烝父妃、唐太宗纳弟媳、高宗以太宗才人武则天为皇后等事件看,他们的习惯也明显与西北民族风俗相合。① 隋唐时人的包容能力,以及在统一局面下所表现的团结气概,可以从包括皇族在内的民族成分的改变中获得一部分解释。

历来的民族隔阂,原是和不同时代的政治相联系的。李世民的民族思想则与前代统治者有很大不同。他所总结的五条成功经验,其中之一就是:"自古皆贵中华,贱夷狄,朕独爱之如一。"②他的音乐观,见于《旧唐书·音乐志》所载的一段对话:御史大夫杜淹曾提醒他警惕"亡国之音",李世民的回答是"悲欢之情在于人心,非由乐也"。③ 这就否定了所有那些强调雅郑之别、夷夏之别的音乐等级思想。

总之,西域乐舞在隋唐时代的持续繁荣并不是一个孤立的事件。各民族的平等相处、儒释道诸教的共存共荣、门第郡望观念的动摇和打破、士庶差别的缩小以至泯灭——现象不同,本质却有一致之处。此外,唐代的建筑、服饰、饮食、绘画,各种意识形态的表现物,都有充分吸收少数民族风格的倾向。向达先生《唐代长安与西域文明》对此言之甚详。兹从民间、教坊、宫廷风俗中各举一例以见其概:

> 陈鸿祖《东城老父传》:"今(元和间)北胡与京师杂处,娶妻生子。长安中少年有胡心矣。"④
>
> 《教坊记》:"坊中诸女以气类相似,约为香火兄弟,每多至十四五人,少不下八九辈。……儿郎聘一女,其香火兄弟多相奔,云学突厥法。"⑤
>
> 《旧唐书·舆服制》:"武德、贞观之时,宫人骑马者,依齐隋旧制,多着羃䍦。虽发自戎夷,而全身障蔽,不欲途路窥之。王公之家,亦同此制。永徽之后,皆用帷帽,拖裙到颈,渐为浅露。……则天之后,帷帽大行,羃䍦渐息。中宗即位,宫禁宽弛,公私妇人,无复羃䍦之制。开元初,从驾宫人骑马者,皆着胡帽,靓妆露面,无复障蔽。……太常乐尚胡曲,贵人御馔,尽供胡食,士女皆竞衣胡服。故有范阳羯胡之乱,兆于好尚远矣。"⑥

这些现象说明:整个唐代,由初而盛,由盛而中,少数民族文化的势力有增无

① 王桐龄《杨隋李唐先世系统考》,载《女师大学术季刊》2卷3期,1931年。

② 《资治通鉴·贞观二十一年》,页6247。

③ 《旧唐书》,页1041。

④ 见《唐宋传奇集》卷三,《鲁迅辑录古籍丛编》,人民文学出版社,1999年,第2册,页112。

⑤ 《教坊记笺订》,中华书局,1964年,页50—51。一本"相奔"作"相爱"。

⑥ 《旧唐书》,页1957—1958。

减。这可以为深入理解西域乐舞的流行提供一把钥匙。即是说:倘若只有对西域的政治、经济交往,只有佛教的流传,只有由上述原因所造成的西域乐舞的输入,魏晋以来的音乐,绝不会像我们所看到的那样,发生如此巨大的变化;内地音乐文化便会止于类似南朝的情况。民族成分及民族精神的改变,才是西域乐舞所以大大影响内地文化的最重要的原因。

但是,为什么燕乐及其歌辞的兴盛,是在隋唐,而不是在西域乐舞诸品种充分输入的北朝呢?

四、汉族音乐对胡乐的吸收

从以上叙述中,我们看到:作为隋唐燕乐一部分的胡乐,它的输入,经历了一个很长的过程。若从张重华据有凉州,获得天竺乐的时候(东晋成、穆帝年间)算起,十部伎由传入而到全部结集,足足经过了三百年时间。胡乐传入的途径是多样的,品种非常丰富。不同时代,不同国度,由不同身份的伎艺人所代表的音乐品种,往往有各自独立的特色。例如仅龟兹乐就有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹三种。由此可见:把胡乐归结为十部伎的看法是错误的。十部伎中的胡部诸伎,不过是它们原来所在国家的宫廷乐舞,而影响汉族音乐最大的,却是"四夷"的民间音乐伎艺。把胡乐归结为龟兹乐进而归结为苏祇婆琵琶乐的看法也是不符合历史事实的。北朝时候有大量"鲜卑之音"、"虏歌"存在,如胡太后的《杨白华》、斛律金的《敕勒歌》、尔朱荣所唱的《树梨普梨》《回波乐》,它们自然也成了隋唐燕乐的一部分。而康、安、史、何、疏勒、高昌、于阗、高丽等国音乐,更有它们的独立音乐系统。从新疆发现的多种文字的文书可以证明:各民族都在长期的历史过程中发展了本民族的文化。至于苏祇婆琵琶乐,它的传入,是迟至北周天和三年(公元568年)的事情。在苏祇婆之前,龟兹乐已在中国流行了近两百年,"橘生淮南则为橘,生于淮北则为枳"①,它们必然要在流传过程中接受汉族音乐的影响。如果苏祇婆琵琶不反映这段历史,它也不能代表这一批音乐。

总之,种类繁多的外来音乐,它们所以能走向相对的统一,其原因,应在汉族文化本身中去寻找。

汉族文化曾对西域文化产生过巨大影响。早在《汉书·西域传》中,就有龟兹王绛宾"乐汉衣服制度,归其国,治宫室,作徼道周卫,出入传呼,撞钟鼓,如汉家仪"②的记载。龟兹乐所用的笙、箫、筝、鼗鼓等乐器,在《诗经·鹿鸣》《周礼》《尔雅》《风俗通》《史记·李斯传》中已经出现。在新疆出土的文物中,既有大量丝绸制

---

① 语见《晏子春秋》,中华书局集释本,1962年,页392。

② 《汉书》,中华书局校点本,页3916—3917。

品及汉族生活器物，也有西晋以来的历代汉文佛经、道教符箓和契约、墓志、碑铭。而且，每一种外来文化，在中国都不免于被汉化的命运。“莫高窟北魏到隋的上半期，无论塑像和壁画，佛、菩萨等，它的体态，是瘦削而清癯的，装饰是简单而朴素的。隋的下半期起到唐，就转为丰腴的宝相与华贵的宝饰。”①在敦煌歌辞中，我们可以看到“西国真僧，远远来瞻礼”②，“汉家法用令章（按指佛赞）新，四方取则玉华吟（按指玄奘所创玉华宗）”③，“生死大唐好”，“学唐化，礼仪同，沐恩深”④这样一类辞句。这充分说明：中国文化传统的力量是强大的，外来文化不能不接受这一力量的影响。

十部伎中有一部《西凉伎》。据《隋书·音乐志》和《旧唐书·音乐志》：

> 《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为“秦汉伎”。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。《杨泽新生》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与书史不同。⑤
>
> 其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。⑥

可见《西凉乐》是凉州人综合汉乐、龟兹乐而创制的一种独特的音乐。它的性质，从徐景安《乐书》所说“隋文帝分九部伎乐……西凉与清乐并”⑦看，所含的汉乐成分较多——只有性质相近才好合为一类；从刘贶《太乐令壁记》所说坐部伎“自《破阵舞》以下皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声振百里，动荡山谷。……唯《庆善舞》独用西凉乐，最为闲雅”⑧看，它的乐器种类虽接近龟兹，而风格用度却截然不同。

马端临《通考》卷三二二《舆地》论凉州说：“盖其地势险僻，可以自保于一隅，货贿殷富，可以无求于中土。故五凉相继，虽夷夏不同，而其所以为国者，经制文物，俱能仿效中华，与五胡角立。中州人士之避难流徙者，多往依之，盖其风土可乐如

---

① 谢稚柳《敦煌艺术叙录·后记》，上海出版公司，1955 年。

② 语见《大唐五台曲子寄在〈苏莫遮〉》，《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年，页 1711。

③ 语见《长安辞》，《敦煌歌辞总编》，页 673。

④ 语见《献忠心》，《敦煌歌辞总编》，页 885。

⑤ 《隋书》，页 378。

⑥ 《旧唐书》，页 1068。

⑦ 《玉海》卷一〇五，第 3 册，页 1916 上。

⑧ 《玉海》卷一〇七，第 3 册，页 1972。

此。"[①]这便表明了西凉乐所以接近汉乐的原因：在凉州的民族成分中，汉族占有重要比例，其文化特征遂也接近汉制。王建《凉州行》所说"多来中国收妇女，一半生男为汉语"[②]，说明了同样的问题。开元六年，西凉州都督郭知运曾向朝廷进献凉州乐舞，此种乐舞的性质，据杨巨源《李谟吹笛记》，可以推测亦接近汉乐。《吹笛记》记开元教坊第一部笛李谟，曾对独孤生试吹《凉州》，"至曲终，独孤生曰：公亦甚能妙，然声调杂夷乐，得无有龟兹之侣乎？李生大骇起拜曰：丈人神绝，某亦不自知。本师实龟兹人也。"[③]从这段话可以看出三个问题：（一）《凉州曲》原无龟兹成分；（二）一旦经龟兹乐师之手，便不免沾染其民族音乐的特色；（三）同是一种乐器，在曲调、演奏方法上仍有民族与民族的差别。因此，我们实在可以把凉州人对龟兹乐的改造视作隋唐燕乐吸收少数民族音乐的一个缩影：决定某一地区的音乐特性的，仍然是此地区的文化传统。凡外族音乐输入，必定要受到改造（如所谓"变龟兹声"）。对外族音乐的吸收，总是要从自己的特点出发，有所选择。作为中国北部统一国家的北魏、北周，因此而以《西凉乐》（而不是《龟兹乐》）为《国伎》。《隋志》是据乐器种类来分析《西凉乐》的性质的，这样一来，很容易得出《西凉乐》本自《龟兹乐》的结论，而事实却并非如此。所以说：判断一种音乐的性质，与其根据它的乐器品种，不如根据它所凭依的文化传统来得可靠。

隋唐时代，一个以汉族人为主体的幅员广大、民族众多的统一帝国建立起来。中国音乐和各少数民族音乐的关系，遂从聚集这些音乐的过程，进入整理、吸收这批音乐，建立与新的民族统一体相适合的新音乐的过程。"自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐。"[④]这种情况同本文所说的两个过程是不是矛盾呢？不是的。这正可理解为两个过程的过渡——它意味着统一了中国的周、隋，已开始从众多少数民族音乐中进行选择；意味着以夷夏融合为特色的西凉乐，已成为整理和统一众多音乐品种的基础；意味着在华夏土地上历经数百年流传，因而为中国人民所熟悉和接受的龟兹乐，作为胡乐的代表参加了这种整理和统一。从这时开始的"龟兹乐"便已不是本来意义的龟兹乐了。事实上，唐代人所说的"龟兹乐"、"龟兹乐部"，也常常是作为中国北方（不仅是西域）少数民族音乐的泛称出现的。一旦"隋唐燕乐"大体形成，种种少数民族音乐的品种名称便纷纷销声匿迹，只留下一个"龟兹乐"的名称沿用到五代不衰，其道理也就在此。

从正史乐志所乐道的几个乐制建设的事件中，也可以看见汉乐对胡乐加以整

---

① 《文献通考》，中华书局影印，1986年，页2537中。

② 《王建诗集》，中华书局，1959年，页1。

③ 有上海商务印书馆1915年排印本。《太平广记》卷二〇四引《逸史》同，中华书局，1961年，页1553。

④ 《通典》卷一四六，页3718。

理和吸收的过程：

（一）北周天和三年（公元568年），龟兹人苏祇婆随突厥王后阿史那氏来到中原。隋开皇二年（公元582年），郑译据苏祇婆琵琶原理，奏上八十四调。郑译说：“以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。”为此，郑译作八音之乐，“七声之外更立一声，谓之应声”①。根据黄翔鹏先生的考释②，郑译的理论及其乐律学背景，可以表解如下：

郑译理论及其乐律学背景

		林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟
1	隋太乐所奏的以林钟为调首的音阶	徵		羽	闰		宫		商		角	变徵		徵
2	郑译所主张的林钟宫音阶	宫		商		角	和	变徵	徵		羽		变宫	宫
3	清商音阶理论中的应声	徵		羽	闰	应声	宫		商		角	和		徵
4	古音阶理论中的应声	羽		变宫	宫	应声	商		角		变徵	徵		羽

按表中第1、2行所示，所谓“三声并戾”，指的是黄钟宫清商音阶同林钟宫古音阶在音列上的差别。按表中第3行所示，所谓“应声”，乃取义于“声相应，故生变”，即以应钟为变宫，它是从清商音阶中产生的一个概念。按表中第2、3、4行所示，在新音阶中，应声位于和、徵之间，此即所谓“华言应声，即变徵也”；而在乐府清商音阶中，应声位于闰、宫之间；在古音阶中，应声位于宫、商之间：故所谓“应声”，乃反映了在中国的七声音阶音乐当中最常见的几种变音位置。分析表中各行的关系，可以知道在郑译时代，晋隋乐府所掌的清商音乐，随胡乐入华而兴盛的新俗乐，它们已同使用古音阶的雅乐理论形成尖锐矛盾。郑译理论的目的便是调解这一矛盾。尽管郑译为迁就经典中的乐制而强调了古雅乐音阶，但在实际上，他是从胡乐、俗乐蓬勃发展的现实出发，来谋求问题的解决的。他所设计的，是既符合古代理论又符合于音乐实际的雅乐乐制。郑译引用苏祇婆琵琶乐理的实质意义，便在于回避当时的政治忌讳，以一种易被人接受和理解的方式提出自己的旋宫理论，冲

① 《通典》，页3651。

② 黄翔鹏《八音之乐与应和之声考索》，载《音乐艺术》1982年第4期。

击以宫声为主音的雅乐观念。归根结底，这种理论亦以汉族俗乐的实际情况为根据。因此，郑译的理论乃表现了胡乐和俗乐在乐律学理论上的融合。如果说燕乐二十八调是音乐融合的成果在乐调体系上的反映，那么，郑译的理论便为二十八调体系开了先河。

（二）隋开皇初，制定七部伎；隋大业二年，制定九部伎，废置清商署；唐贞观十四年，以张文收《燕乐》为首，制定十部伎。从七部到十部，主要变化是删去《礼毕》，增加了《燕乐》和《疏勒》《高昌》《康国》等三部西域乐伎。其中尤以《燕乐》取代《礼毕》一举，足以说明十部伎成立的意义。按《礼毕》规模较小，仅含行曲《单交路》、舞曲《散花》二曲，乐器 7 种；《燕乐》规模较大，含《景云》《庆善》《破阵乐》《承天乐》四部大舞曲，乐器达 28 种、31 件，居十部伎之冠。从知十部伎的规模较七部伎有很大发展。十部伎各胡伎皆保留了原有的乐曲、乐器、服饰，彼此间的关系，是联合而非融合。但《燕乐》一部，所用乐器雅、胡、俗兼备，特别是增加了大方响、尺八、连鼓、鼗鼓、桴鼓、吹叶等诸部未有的新俗乐器。它同《清乐》《礼毕》相比，明显具有以汉族音乐为基础而吸收胡乐表现手段的特色。从《燕乐》立为十部之首这一点看，十部伎已表现了融合胡乐于汉乐之中的趋势。

（三）开元间，制定了二部伎。立部八曲，坐部六曲，大都作于贞观以至开元，均属汉族乐曲。其中《燕乐》《破阵乐》《庆善乐》《小破阵乐》，出自十部伎的《燕乐》。其中《大定乐》《鸟歌万岁乐》《破阵乐》，后来编入法曲。因此，二部伎实可看作十部伎《燕乐》的一个发展，二者具有共同的性质。立部伎中的《安乐》，刻木为面，着祆，“舞蹈姿制犹作羌胡状”；《太平乐》又称《五方师子舞》，“持绳者服饰作昆仑象”；坐部伎中的《鸟歌万岁乐》，“舞三人，绯大袖，并画鹳鹆，冠作鸟像”①。按昆仑为南海卷发黑肤民族，鹳鹆产自岭南。二部伎显然杂有少数民族的乐舞成分。立部伎皆擂大鼓，杂以龟兹乐器，坐部伎诸伎也大都使用龟兹乐器，则二部伎对于十部伎的胡乐乐器手段有充分吸收。因此，二部伎代替十部伎而成为宫廷燕乐，实际上标志着宫廷燕乐改造胡乐而达到了进一步华化。

（四）开元十四年，升胡部于堂上；天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作；②天宝十三载七月，太乐署供奉曲改名，凡胡曲多作修改，并于太常寺刻石刊布。——这是吸收胡乐的最重要的几个事件。按所谓“胡部新声”，并不是纯粹的西域乐。《通典》卷一四六说：“又有新声自河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重。”③故“胡部新声”指凉、伊、甘、渭、石、氐等六州歌曲，开元中凉州所进的《婆罗门曲》也包括在内。郑嵎《津阳门诗》注说：“西凉都督杨敬述进《婆罗门曲》，

---

① 以上皆见《旧唐书》卷二九，页 1059—1061。

② 据元稹《立部伎》诗注，《元稹集》，页 284。

③ 《通典》，页 3726。

与其声调相符，遂以月中所闻为之散序，用敬述所进曲作其腔，而名《霓裳羽衣法曲》。”①太乐署改曲名，《婆罗门曲》即改为《霓裳羽衣》。据《唐会要》卷三三，天宝十三载太乐署供奉曲共215名，胡曲六十余名中有五十余名改为汉名；如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》，《色俱腾》改为《紫云腾》，《苏莫遮》改为《万宇清》，《乞婆娑》改为《仙云升》。因此，上述几个事件的实际意义，是将胡部乐器与原置于堂上的汉乐器合并，共同演奏道调、法曲和经过汉族化的胡夷乐曲。所谓“汉族化”，即道调化和法曲化。从上述改名的原则看，新的曲名是明显带有道调（如《金华洞真》《紫云腾》）和法曲（《霓裳羽衣》编入法曲）的特征的。

以上所叙述的几个事件，可以表现胡乐由输入而被整理、改造，为汉族音乐吸收的大体进程。从以下几个迹象——郑译八十四调采用俗乐音阶，《燕乐》伎增加多种俗乐乐器，军中歌谣以《破阵乐》名义进入二部伎和法曲，玄宗别立教坊专掌俗乐，太乐署供奉曲以“时号”命调名等——看，推动这一进程的主要力量是新俗乐的兴盛。由于史馆的音乐档案只掌“变改音律及新造曲调”的资料，②大量的民间音乐活动未获记载。但李颀《觱篥歌》所说“此乐本自龟兹出，流传汉地曲转奇”③，却道出了外来音乐流行于唐代民间的情况的一般。外来音乐，只有同华夏文化传统相结合，同群众的艺术活动相结合，才能获得新的生命。这就是胡乐之所以在隋唐时代表现出较大创造力的原因。

五、关于乐律、乐器和夷夏之辨

根据以上叙述，我们可以得到这样一个结论：

隋唐燕乐，是以汉族的音乐传统为基础，吸收西域音乐和其他非汉族音乐而形成的一个新的音乐体系。外来音乐的积极影响是多方面的：它冲击了儒家思想笼罩下的定于一尊和归于雅正的音乐观，引起乐律、乐制等方面的多种改革；它输入了风格多样的乐器和表演形式，丰富了音乐的表现能力；它提供了新的旋律、节奏和其他音乐语汇，刺激了华夏音乐的发展，造成隋唐新曲子的大批产生。曲子辞的繁荣是隋唐燕乐繁荣的自然结果。中原音乐和南方音乐的交汇为它提供了雄厚的基础。汉乐对胡乐的吸收是它产生的历史条件。

这是一个不难了解的事实。但为什么人们常常陷于把西域音乐与内地音乐对立起来的一些争论中，而得出一些比较偏激的见解呢？

---

① 《全唐诗》，页6563。

② 见《唐会要》卷六三“诸司应送史馆事例”条，《丛书集成初编》，第822册，页1089。又见中华书局单行本，页1089。

③ 《听安万善吹觱篥歌》，载《全唐诗》，页1354。

这有如下几个原因：

1. 史官的记载，偏重所谓"有关国政"的乐律、乐制、乐器，仅仅凭借这批资料，便会忽视普通民众所进行的实际音乐歌唱活动。

2. 每一种音乐现象，都有它产生的原因。仅注意它的表面现象，不联系这些现象的政治、经济、文化背景认识其中的因果关系，便会曲解这些事物的本质。

3. 历来的民族主义和夷夏之辨观念，混乱了历史事实。

所以，我们有必要对乐律、乐器、夷夏之辨等问题，再作一些补充讨论。

（一）乐律

隋唐五代有过多次乐律改制。如隋万宝常有旋宫法，唐祖孝孙有十二和乐八十四调，肃宗时候有魏延陵律，到后周有王朴的十二均八十四调。史籍对这些事件的记载是：

> 宝常奉诏，遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。并撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变。为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。①（《隋书·万宝常传》）
>
> （祖孝孙）制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。祭圜丘以黄钟为宫，方泽以林钟为宫，宗庙以太簇为宫。②（《旧唐书·音乐志一》）
>
> （魏延陵）取太常诸乐器入于禁中，更加磨刻。……然以汉律考之，黄钟乃太簇也。③（《新唐书·礼乐志》）
>
> （王朴）考正雅乐，以谓十二律管难得其真，乃依京房为律，准以九尺之弦十三，依管长短，寸分设柱，用七声为均，乐成而和。④（《续唐书·王朴传》）

其他还有一些繁琐的记载。但上述几段资料，已足以表明上述乐律改制的本质：一、这些乐律改制都是雅乐改制；二、一般发生在战乱造成雅乐器缺损之后；三、主要解决乐悬编制的问题。由此产生的乐律学理论，与郑译八十四调理论相较，性质有很大不同。——乃联系于恢复"先王之乐"的理想，而未必联系于隋唐燕乐的实践。试想一想：郑译的八十四调，纵然只有二十八调或三十五调（苏祗婆琵琶共三十五调）合于当时歌唱，"变化至于千零八声"，究竟有几声能成为实际音响呢？但看天宝间太乐署所掌乐曲只布在十四调，《教坊记》所有乐曲均不记宫调名目，便知乐律理论是一回事，实际应用又是一回事。

---

① 《隋书》，页 1784。

② 《旧唐书》，页 1041。

③ 《新唐书》，页 462。

④ 《续唐书》，《丛书集成初编》，第 3849 册，页 582。

乐律制度作为音乐实践的总结，乐律理论作为学术理想，其作用诚不可没，但应当充分估计它们同实际音乐活动的差距。唐武后时有一种《乐书要录》，天平七年传至日本，曾论及乐律与人声的矛盾关系：

> 夫七声者，兆于冥昧，出于自然。理乃天生，匪由人造。凡情性内充，歌咏外发，即有七声，以成音调。五声互变，经纬相成，未有不用变声能成音调者也。（卷五）
>
> 夫曲由声起，声因均立，均若不立，曲亦无准，似非之间，遂多差误。……今故立均作旋宫之法。（卷七）
>
> 清浊者，一弦之缓急也，无尊卑之差；宫商者，五音之唱和也，有君臣之别。唱不必浊，和不必清，尊卑系于宫商，不由清浊。（卷五）①

三段话表明了《乐书要录》的三个观点：一、它认为人声对音律形成具有决定意义。发自情性的自然歌唱，是音调产生的根据。乐律制度是由人声确定的，故不能用乐律制度来束缚人声，限制人声。强调正声（五个主音）排斥变声（变宫、变徵）的理论，是易本为末的理论。二、它承认乐律的作用，认为乐律确定了调高（均）、调式，因而使乐曲获得记录和唱奏的标准。三、它强调乐律的实用性，认为音的主次之分，在于音在调式中的地位，而不在于单纯的高低（中国古代以基本音阶内七音为浊音，以高八度的另一音阶各音为清音）。

从上可见：在唐代的乐律学理论中，还弥漫着社会伦理观念的影响。《乐书要录》上述言论的实质，就是要说明这种音乐观念是一种错误的比附，它由此也揭示了乐律制度的真实原理。这从另外一方面也表明：唐代一般乐工歌手对于乐律制度的理解，还停留在一个很朴素的水平上。史官所记的那些繁琐复杂的雅乐律制，的确是距离他们的音乐实践远而又远的空中楼阁。仅仅根据这些乐律理论，是无法准确描写隋唐音乐史的实际面貌的。

（二）乐器

乐器是物质文明的一个标志，对于各个历史时期的大型音乐，是不可或缺的物质基础。乐器是构成乐曲风格的重要因素，因而是判断音乐源流的重要依据。但对待历史上的乐器资料，应当有一个分析的态度。

首先，某种乐器，不能简单地等同于某个音乐系统。汉地乐器与西域乐器之间，存在着同类异形、相互影响的关系。例如颇为人们称道的琵琶，就有秦琵琶（又称秦汉子）、五弦琵琶等多种。《文献通考》卷一三七将双凤琵琶、秦琵琶等十二种

---

① 《乐书要录》，《丛书集成初编》，第1659册，页5，63，12。

琵琶编入俗部，与龟兹琵琶等七种胡部琵琶成犄角相对之势。[1] 唐代人大都认为琵琶出自中国，然后由西域传来。如段安节《乐府杂录》说："琵琶：始自乌孙公主造，马上弹之。有直项者、曲项者。曲项，盖使于急关也。古曲有《陌上桑》，范晔、石苞、谢奕皆善此乐也。"[2]《通典》卷一四四说："曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制；兼似两制者谓之'秦汉'，盖谓通用秦汉之法。"[3]中国琵琶始于何时、形制如何，有待地下资料证明。但有一点可以肯定：隋唐流行的琵琶不止一个来源。曹安和《唐代的琵琶技法》根据文献文物资料考明：早自汉代，内地琵琶就有手弹（后称搊弹）的传统，而流入北魏的龟兹琵琶，便是使用拨弹的了。"两种不同来源的琵琶用不同的弹奏方法。"西域琵琶传入后，汉族音乐家"把在自己的汉琵琶上早已有了的一套技术经验用来改进这一较晚出现的外来乐器。经过他们的改进，于是曲项琵琶上的柱数加多了，音域扩大了，比较单纯的用拨子弹奏的方法，就逐渐被比较复杂的搊弹方法所代替了"[4]。尽管在隋唐五代所留存的绘画资料和诗文资料中，关于琵琶拨弹的记载较多，但我们不能抹煞龟兹琵琶与汉族音乐传统相结合的历史事实。只要分析一下唐代人对琵琶演奏的一些描写就可以知道：流行的琵琶曲，都不是西域乐曲。如《雨霖铃》《六么》《想夫怜》《金谷引》《黄钟玉》《楚明光》《薄媚》《郁轮袍》《白头翁》《何满子》《玉树后庭花》《湘妃》《鸳鸯》等，是土生土长的汉曲；《霓裳》《凉州》《甘州》等，是由边地传入而华化了的乐曲；《出塞》《入塞》等，则可能源于六朝琴曲。此外，唐代十部伎，除《康国》外，都用琵琶。很明显，不能把琵琶之所在，就看作胡乐或者龟兹乐之所在。

其次，史志所载的乐器演奏情况，与宫廷以外的乐器演奏实况不是一回事。史志所叙述的宫廷大燕会乐曲，乐队和节目的规模都很庞大，一般采用多种乐器联合演奏。在这种情况下，许多乐器是作为风格乐器出现的，它们比较能反映乐曲的渊源及其特性。民间流行的乐器没有这种分工，往往只作独奏或单独伴奏，势必对各种风格兼收并蓄。从上面关于琵琶的分析中可以看出：一种乐器是可以演奏多种题材的乐曲的。

中国古代本有两种类型的曲谱存在：指位谱和音位谱。指位谱标明指法，专用于某种乐器；音位谱记声之曲折，可供歌手乐工共读。有一个极有说服力的例子是：现存的唐人曲谱，除日本正仓院的唐笙谱字外，都是指位谱。中国学者经常讨论的隋唐五代指位谱，有如下几种：

---

① 《文献通考》，页1218。

② 《乐府杂录》，页29—30。

③ 《通典》，页3679。

④ 曹安和《唐代的琵琶技法》，载《人民音乐》，1962年第7期。

隋僧冯智辨步虚化燕乐半字古琴谱
唐传佛曲《番假崇》日本天平琵琶谱(747年前)
唐石大娘传《五弦谱》(773年)
唐廉承武传藤原贞敏《开成琵琶谱》(838年)
藤原贞敏再传藤原贞保《南宫琵琶谱》(921年)
敦煌遗书伯3539琵琶二十谱字表(923年后)
敦煌遗书伯3808"敦煌琵琶谱"(923年后)

此外还有日本京都神光院所藏初唐写《碣石调幽兰》琴谱。以上所列,主要是琵琶谱。其他乐器,大抵也用指位谱。据目录学家记载,唐代有数十种琴谱专书。又《酉阳杂俎·前集》卷一二所记的宁王羯鼓乐谱①,花蕊夫人《宫词》所说的"尽将筚篥来抄谱"②,都是乐器的专谱。另外,唐代所谓"翻",例如康昆仑将正宫调《凉州大遍》、《小遍》"翻入琵琶玉宸宫调"③,可推测是由一种乐谱翻入另一种乐谱。总之,隋唐五代的器乐,属于多元发展的时代。每一种乐器,都在独奏的形式下,努力完善自己的表现手段,达到风格的多样化。如果拘泥于宫廷仪式燕乐的资料,简单判定某几种乐器是主要乐器,某几种乐器是辅助乐器,进而由乐器的来源判定乐舞的民族性质,那就不仅会误解隋唐五代的音乐性质,而且会误解隋唐五代器乐发展的真相。前面对西凉乐的论述便是一个有力的证据。

史志所载的乐器资料,还有一种局限性,即它偏重于关于初盛唐情况的记述。而在事实上,开元以后,有大量的新乐器从民间涌现出来。《文献通考》"乐考"记雅部、胡部乐器共约180种,而俗部乐器却达250种以上,其中大部分,便产自盛唐至五代的民间。在器乐的发展方面,同样有一个吸收胡乐而壮大汉族音乐、形成新的音乐潮流的过程。史志所乐于记述的雅部、胡部乐器资料,容易掩盖这一事实。

(三) 夷夏之辨

对西域乐舞的估价,不可避免地要牵涉到民族关系问题。从音乐角度看夷夏关系,有如下一些现象值得注意:

1. 历代礼乐制度,是作为国家意识形态的重要部分建立起来的。中国古代的音乐理论,很大一部分就是论证礼乐与政治关系的理论。所谓"安上治民"、"明贵下贱",揭示了礼乐的实质。国家机器有两个职能:一是对内巩固统治秩序,二是对外处理民族纠纷。因此,历代礼乐制度,一方面是当时社会等级关系的反映,另一方面是统治者的民族意识及当时民族关系的反映。永嘉之乱以后,少数民族入主

---

① 《酉阳杂俎》,页114。
② 《花蕊宫词笺注》,页40。
③ 《乐府杂录》,页25。

中原,中国北部出现了大规模的民族融合。反映在礼乐制度上,便是强调尊卑之辨的那一部分得到了保留和加强,而强调夷夏之辨的那一部分有所削弱。自北魏至隋,历朝北方统治者都有整顿雅乐之举,这表明了他们巩固政治统治的强烈意愿;但他们并不去认真辨别夷夏。所谓"登歌之奏,协鲜卑之音","乐章既阙,杂以《簸逻回歌》","太常雅乐,并用胡声",即是这种形势的产物。且以隋文帝的雅乐改制为例:开皇二年,颜之推上书,"请冯梁国旧事,考寻古典",文帝大为不快——"梁乐亡国之音,奈何遣我用邪?"经过十二年乐议,才胡胡涂涂地定了个"唯奏黄钟一宫"(内容上仍是胡乐、清乐混杂)。[①] 可见,文帝的改制目的,只是要定于一尊,而并非要归于华夏礼乐传统的"雅正"。

2. 历来音乐上的夷夏之辨,都受当时民族政策的制约。《孟子·滕文公》所说的"吾闻用夏变夷者,未闻变于夷者"[②],这一思想,在秦汉时中央集权的统一国家建立以后,受到统治者特别的尊崇。历代雅乐,多以"夏""雅"为名,意义均在强调华夏正统。至唐太宗则不然。贞观二年,太宗与群臣讨论雅乐制作,确定以"乐在人和"为指导思想,由祖孝孙"斟酌南北,考以古音",制成《十二和》之乐。这实际上是高祖、太宗时"怀柔远人,义在羁縻"的民族政策的反映。武则天以后,民族矛盾激化,契丹起义营州,突厥启衅北边,吐蕃攻陷西域。民族关系略一改变,排胡之议于是纷起。中宗景龙间,武平一上书劝阻"合生",主张"屏流僻,崇肃雍,凡胡乐,备四夷外,一皆罢遣"。[③] 中宗神龙二年、睿宗景云二年、玄宗先天元年,都有大臣上疏谏阻《泼寒胡戏》。[④] 开元元年,玄宗遂下敕禁断。敕文见《全唐文》卷二五四,云:

> 腊月乞寒,外蕃所出,渐渍成俗,因循已久,至使乘肥衣轻,竞矜胡服,阗城溢陌,深玷华风。[⑤]

这是对胡乐盛行的一次反拨。从这里,可以了解玄宗天宝十三载胡乐改名的"以夏变夷"的意义;同时也可以了解:何以在玄宗以后十部伎便成了告朔之饩羊,而有二部伎和法曲的代兴。

3. 民族关系的实质,是社会等级的关系。音乐上的夷夏之辨,总是关联于雅俗之辨。对胡乐的排斥,一般是同对俗乐的排斥相联系的。杜淹、武平一等人反对

---

① 引文皆据《隋书·音乐志》,页 287,313,345,354。

② 《四书章句集注》,中华书局校点本,1983 年,页 260。

③ 《新唐书》卷一一九,页 4295。

④ 《唐会要》卷三四,《丛书集成初编》本,页 626,又中华书局单行本《唐会要》,页 626;《通典》卷一四六,页 3724;《旧唐书》卷九七,页 3052。

⑤ 《全唐文》,中华书局影印,1983 年,册 3,页 2572 下。

胡乐，无不拿出“齐将亡也，而为《伴侣曲》”等俗乐乱雅的事例作为论据。仔细分析一下白居易的音乐思想，也可发现这种一体二面的关系：

丝桐合为琴，中有太古声。古声淡无味，不称今人情。……何物使之然？羌笛与秦筝。（《废琴》）

法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱干和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙旷正华音，不令夷夏相交侵。（《法曲歌》）

尔听五弦信为美，吾闻正始之音不如是。正始之音其若何？朱弦疏越清庙歌。一弹一唱再三叹，曲淡节稀声不多。融融曳曳召元气，听之不觉心平和。人情重今多贱古，古琴有弦人不抚。更从赵璧艺成来，二十五弦不如五。（《五弦弹》）①

他的出发点，是儒家乐教的“声与政通”和“归于雅正”。由前一点，他把对胡乐与俗乐的排斥提高到社会兴衰的角度来论述，这说明了他的理论的政治性。由后一点，他主张复古，崇尚正始之音，这表明他对胡乐与俗乐的批评有一共同的标准，即汉族士大夫的标准。若把白居易“声与政通”的观点与唐太宗“悲欢之情，在于人心，非由乐也”的理论作一比较，把白居易回归正始的理论以及由此出发而对“今人”横加斥责的态度，与唐代音乐百花齐放的局面作一比较，便知他的理论是一种倒退的理论。

为了说明隋唐燕乐歌辞的产生原因，本文特地对它的音乐史背景作了以上叙述；为了说明它在隋唐时代（而不是在南北朝）产生的必然性，本文指出了胡乐与汉乐相融合这一历史条件。鉴于过去学术界存在一些模糊认识，本文特地对燕乐和“词”的名义、胡乐的输入及其丰富内容、隋唐俗乐的决定性地位作了说明。本文认为：事物的本质，是通过事物的诸种形态表现出来的；对事物本质的认识，意味着对它的全部现象的综合掌握。艺术的运动是充满矛盾的，更新是它的本性，“和而不同”是它的存在方式，事物的相互作用则是发展的动力。胡乐影响了汉乐，汉乐也融化了胡乐；汉乐吸收胡乐而获得兴盛，胡乐与汉文化结合，也按自己的特殊方式获得发展。只有抛弃简单地为隋唐燕乐区分成分的做法，才能解释丰富多样的历史事实。

（原题《隋唐燕乐》，载《中国首批文学博士学位论文选集》，
山东大学出版社，1987 年）

---

① 《白居易集》，页 6，56，70。

南北文化融合与隋代音乐

在中国音乐文学史上，隋代是个令人瞩目的时代。张炎《词源序》说："粤自隋唐以来，声诗间为长短句。"①王灼《碧鸡漫志》说："盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。"②清徐养源《管色考》说："隋唐以后，俗乐胜于雅乐。"③这些言论，都把隋代看作音乐文学史上一座重要的里程碑，看作一代曲辞繁荣的开端。任半塘先生《唐声诗》并且用"音曲空前富有"一语，总结了这个时代的音乐文化特色。

隋代是一个结束了近三百年南北分裂局面的统一时代。由于经济的复苏，由于文、炀二帝推行劝学求言、进士举人等积极的文化政策，私家教育空前发展，诗歌宴乐形成风气。据《隋书·经籍志》及张鹏一《补》所载，当时人著作可考者已达一百六十多种。而在现存的四百五十多首隋诗中，边塞歌行酣畅流利，五七言律绝体格初具，表现了唐诗气象的端倪。

贯穿于隋代各个文化领域的时代特色，可概括为南北融合。它的势头，开始于北魏孝文帝。人们熟知的事实是：刘昶、王肃、蒋子游等南朝文士，曾成为北魏朝仪改革的中坚；颜之推、明克让、王褒、庾信、温子升、荀济等南籍作家，并鹰扬于北方文坛；北魏的羽仪服饰，被"江表士庶竞相模楷"；④以北方民歌为主体的"鼓角横吹曲"，也演奏在梁朝宫廷。到了隋代，这一潮流具备更加广泛的规模和更加深刻的内容。仅从陈寅恪先生《隋唐制度渊源略论稿》中，我们就能看到：南北文化融合对于铸造隋代政治制度具有决定性的意义。

陈寅恪先生用大量史实证明：隋代制度并非是对北周的单线继承，而是三个系

---

① 《词源注》，人民文学出版社，1963年，页9。

② 《碧鸡漫志》卷一，古典文学出版社，1957年，页52。

③ 《管色考》，《丛书集成续编》本，上海书店出版社影印，1994年。

④ 语见《洛阳伽蓝记》，周祖谟校释本，上海书店出版社，2000年，页108。

统——北魏孝文帝乃至北齐系统，南朝梁陈系统，北魏胡族乃至北周系统——的综合。仁寿二年诏命修定五礼的诸臣名单，即透露了此中消息。隋代都城建筑，一方面由宇文恺、阎毗、何稠等具西域血统的人物主持，另一方面又贯彻了中国经典之古制，也表现了这种综合。职官方面，悉废汉以来州郡辟署僚佐之制，改归吏部诠授，对于前代官制，实行了中央集权的一大变革。隋代刑律多采后齐之制，究其实质，乃是继承元魏刑律，“综汇中原士族仅传之汉学及永嘉乱后河西流寓儒者所保持或发展之汉魏晋文化，并且加以江左所承西晋以来之律学，此诚可谓集当日之大成者。”[①]隋文帝并且标志了府兵制度发展中的一个转折点，即鲜卑兵制(大体兵农分离制、部酋分属制、特殊贵族制)的结束和华夏兵制(大体兵农合一制、君主直辖制、比较平民制)的形成。总之，在上层建筑的各个方面，隋代都对旧有文化进行了综合和改造，表现了取精用宏的特色。

上述特点，不仅有物质条件的基础，而且有民族心理、时代风尚的依据。本文在下面就要谈到：隋代音乐文化，也表现了与它相一致的发展趋势。

在隋代的乐坛上，有两个音乐潮流表现得十分明显。一是以西域音乐为主的四夷乐，二是以清商乐为主的南方音乐。

关于隋代胡乐的流行，史籍主要有如下一些记载：(一)开皇中，龟兹乐器大盛于闾闬，曹妙达、王长通等胡族乐人，“恃其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。高祖病之”[②]。(二)“开皇初，定令置七部乐：《国伎》《清商伎》《高丽伎》《天竺伎》《安国伎》《龟兹伎》《文康伎》，又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。”大业中，炀帝定九部乐。改“国伎”为“西凉”、改“文康”为“礼毕”，增康国、疏勒二伎。[③] (三)开皇二年，文帝“诏求知音之士，集尚书，参定音乐”，郑译因苏祇婆所传龟兹琵琶，成十二律八十四调，用之考校太乐。[④]

但胡乐的发达并不始于隋。第一段记载中的曹妙达、王长通，皆是北齐后主高纬的宠臣。曹妙达的祖父，北魏时即已入华，习龟兹琵琶于西域商人，三传乃至妙达。[⑤] 第二段记载中的诸部胡乐，主要成立在自前凉以迄北周的二百多年之间。[⑥]第三段记载中的苏祇婆，乃于北周天和三年(公元568)进入中原，而早在北魏北齐，已经有胡琵琶流行。[⑦] 因此，隋代的胡乐，不过是对北朝音乐的继承。陈寅恪先生曾根据另外一些资料证明：“隋之胡乐大半受之北齐，而北齐邺都之胡人胡乐

---

① 陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，上海古籍出版社，1982年，页111。

② 《隋书》卷一五，中华书局，1973年，页378。

③ 《隋书》，页376。

④ 《隋书》卷一四，页345。

⑤ 《旧唐书》卷二九，《北史》卷九二。

⑥ 《隋书》卷一五。

⑦ 《周书》卷五，《北史》卷九二，《通典》卷一四二。

又从北魏洛阳转徙而来。”[1]

然而，陈寅恪先生此外一个论断——“隋代上自宫廷，下至民众，实际上最流行之音乐，即此龟兹乐”[2]——却是可以商榷的。隋代胡乐诚然继承了北朝的规模，但它在音乐整体中的地位，却不如此。北齐后主时，“西域丑胡、龟兹杂伎，封王者接式，开府者比肩”[3]；北周武帝时，“龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”[4]。至隋代，便不见此类现象发生。相反，到炀帝时，倒是把中国的四方音乐伎艺，或列于东都，或带至河右，在西蕃胡数十国使者面前大肆夸耀了一番。这一变化，对于说明隋代音乐主流的改变，有重要意义。

同周齐旧主相比较，隋文帝对胡乐的态度有相当保留。即从前述三事看，他是以“新声奇变”为病的。七部乐原是北周的“国伎”，经了隋文帝的手，便“黜百济”而增了华夏音乐清商、文康二伎，而且隋代宫廷音乐乃是“正声、清商、九部、四舞（鞞、铎、巾、拂）之色”并陈的，“九部伎”只能代表宫廷燕乐的一部分。[5] 唐代徐景安《乐书》说：“隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺之乐并。合佛曲、他曲也。”[6]这就是说，汉乐按其产生的时代，在七部伎中占了主要的三部，胡乐的势力锐减。当时反对“戎音乱华”，已成一种思潮，在这样的情形下，龟兹等四部胡乐的存在，其意义主要在合于“胡乐施于声律，本备四夷之数”[7]的政治意图。至于郑译采用苏祇婆调式，则应视作建立华夏传统之乐律的一种努力。总之，胡乐在隋代宫廷中的地位，是很值得怀疑的。

人们常把上述情况的发生归结为隋文帝“不懂音乐”，而未深究其中的原因。这原因就是：中国本土的音乐，在隋代表现了强大的势力。

隋代的“华夏旧声”，大体上可分作三个系统。一是宋、齐、梁、陈累朝积存的宫廷燕乐。即开皇九年平陈，被隋文帝缴获，特于太常辟一清商署管理的音乐。乐器之外，包括“五夏、二舞、登歌、房中等十四调”。据《旧唐书》卷二九：“梁乐府鼓吹又有《大白净皇太子》《小白净皇太子》《企喻》等曲，隋鼓吹有《白净皇太子》曲，与北歌校之，其音皆异。”[8]可知梁鼓角横吹 66 曲，已清商化者，也包括在此一系统内。二是“洛阳旧乐”。原由北魏祖莹据中原旧乐典造。北魏太武帝“破平统万，得古雅乐一部，正声歌曲五十曲”；孝文帝讨淮汉，宣武帝定寿春，得“江左所传中原旧曲：《明

---

① 《隋唐制度渊源略论稿》，页 123。

② 《隋唐制度渊源略论稿》，页 121。

③ 《北齐书》卷五〇，中华书局，1972 年，页 685。

④ 《旧唐书》卷二九，中华书局，1975 年，页 1069。

⑤ 《隋书》卷一五，卷六七。

⑥ 载《玉海》卷一〇五，扬州广陵古籍刻印社，2007 年，页 1916 上。“他曲”原误作“池曲”。

⑦ 《新唐书》卷一一九，中华书局，1975 年，页 4295。

⑧ 《旧唐书》卷二九，页 1072。

君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓‘清商’，至于殿庭宴飨兼奏之”；到祖莹典乐的普泰年间(531)，尚有“古杂曲(含一部分‘四夷杂歌’)随调举之将五百曲”。这些大抵就是祖莹整理音乐时的基础、营造金石时的依据。[①] 北齐时候，祖莹之子祖珽准此创革音乐，杂以西凉之曲(吕光时称《秦汉乐》)，《洛阳旧乐》之名正式成立。[②] 隋代著名音乐家万宝常自幼师于祖珽，开皇初奉诏于宫廷制乐，“修《洛阳旧曲》”，“所为皆归于雅”。[③] 这一系统，源流有绪，在隋代影响甚大。第三，是遍布市井乡间的俗乐。隋炀帝诏于周、齐、梁、陈旧地追集的数万乐工，不能都归结为“高齐旧曲”的保存者，其中一大部分，应当代表了这一系统。

就隋文帝本人言，他也有自己的音乐爱好和审美标准。他“好音乐，常倚琵琶，作歌二首，名曰《地厚》、《天高》”，后取为房内曲。[④] 他喜爱的音乐特色是“滔滔和雅，令人舒缓”[⑤]。他所推行的音乐措施，总是包含相关的两方面内容：在从宫廷清除散乐杂戏的同时，他下诏搜访“区域之间，奇才异艺”；[⑥]在祭祀仪式中停用鼓吹的同时，他提倡正声雅乐。[⑦] 他不是一概地排斥音乐，而是强调音乐中的雅俗之分，是用中原士大夫阶级的审美趣味改造拓跋贵族的审美趣味。《旧唐书·音乐志》说：“隋文帝家世士人，锐兴礼乐。”[⑧]这表明了隋文帝音乐爱好的文化根源。另外，既然“洛阳旧乐”一直存在于中原地区，既然隋文帝即位之初，曾赐窦荣定“吴乐一部”，[⑨]那么，隋文帝的音乐措施，就有深厚的社会基础。联系隋文帝在礼仪、刑律、兵制、职官等方面的变革，我们还可以认识到这些措施的实质及其广阔的社会背景。隋从拓跋宇文氏的少数民族政权过渡为统一的中国政权，是必然需要与政治局面相适应、与中华传统相适应的音乐文化工具的。

文帝音乐政策的客观效果，可以从后来的音乐文学发展中见出。他对宫廷音乐进行了充实和整顿；他遣散散乐伎人，实际上增加了民间的音乐力量；俗乐摆脱雅乐的限制，也更有利于自身的发展。有了这个基础，才有了炀帝时代进一步的音乐繁荣。

公元605年，炀帝即位，改帝号大业。大业元年，炀帝即下诏“博访知钟律歌管

---

① 《魏书》卷一〇九，中华书局，1974年，页2841。
② 《隋书》卷一四，页313—314。
③ 《隋书》卷一四，卷七八，页347，1785。
④ 《隋书》卷一五，页354。
⑤ 《隋书》卷一六，页391。
⑥ 《隋书》卷二，页34。
⑦ 《隋书》卷二，页42—43。
⑧ 《旧唐书》卷二八，页1040。
⑨ 《隋书》卷三九，页1151。

者"[1]。次年,征裴蕴为太常少卿,括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户,"异技淫声咸萃乐府","增益乐人至三万余";[2]此年并于东都大设戏场,夸于突厥染干。[3]三年,巡河右,使西蕃胡二十七国谒于道左,"焚香奏乐,歌舞喧噪";又征四方奇技异艺,盛陈于东都端门街,终月乃罢。[4] 五年,于观风行殿宴高昌王吐屯设,盛陈文物,奏九部乐,蛮夷陪列者三十余国。[5] 六年,又准御史大夫裴蕴奏,大括人间善音声者"悉配太常,并于关中为坊置之"。[6] 这六年时间,不啻进行了一次规模巨大的文艺运动。它对民间人才作过三次挖掘,以之为主体,波及周、齐、梁、陈旧地乃至四夷。它证明隋朝文化无论在数量或质量上都远远高于当时的四方诸国。这是中华民族文化的一次宏伟的陈列。

大业年间的上述音乐活动同时表明:隋代民间拥有丰富的音乐资源。据文献记载,济南风俗"好教饰子女淫哇之音","俗云'齐倡'"。豫章"俗少争讼,而尚歌舞"。荆州"重祠祀之事","为竞渡之戏",每戏必有音乐:"迅楫齐驰,棹歌乱响"。南郡、襄阳"有牵钩之戏"(今称"拔河"),一俟钩机发动,则"群噪歌谣,振惊远近"。民间又有挽歌,或"行伍前却,皆有节奏,歌吟叫呼,亦有章曲";或"绕尸而歌,以箭扣弓为节",歌数十阕,说平生乐事。[7] 而都邑百姓则喜角抵之戏,每以正月望夜,充街塞陌,"人戴兽面,男为女服,倡优杂技,诡状异形","袨服靓妆","丝竹繁会"。[8] 至于士大夫日常宴会中的琴筎笙笛、妙伎歌女,佛教仪式中的呗赞声弄、音乐供养,在《全隋诗》和《续高僧传》中言之甚详,不烦具引。总之,隋代之所以会出现音乐繁荣,首先是因为在当时民众之中蕴有丰富的音乐资源,而它充分调动了这一资源。

综上所述,我们发现:不管是把隋代的音乐主流归结为胡乐还是把它归结为清乐,都是不妥当的。它们分别是前一时代——北朝或南朝的特产,而不反映隋代的特征。开皇年间,清乐的地位有所提高,但在实质上,它只是对于胡乐流行的反拨,只是音乐融合之前的一种平衡。曾经参与或影响乐制修定的人物,据史书记载,有郑译、万宝常、蔡子元、于普明、曹妙达、祖孝孙、萧吉、卢赉、窦琎、苏夔、牛弘、姚察、许善心、虞世基、何妥、长孙览、令狐熙、裴政、房晖远、魏先生等数十人。倘对他们

① 《隋书》卷一五,页 373。
② 《隋书》卷一三、卷四一、卷六七,页 287,1184,1574—1575;《北史》卷七四,中华书局,1974 年,页 2551。
③ 《通典》卷一四六。
④ 《隋书》卷六七,页 1580。
⑤ 《隋书》卷三,页 73。
⑥ 《隋书》卷一五,页 374。
⑦ 《隋书·地理志》,页 862,877,897。
⑧ 《隋书》卷六二,页 1483,1484。

的出身和音乐观点作一分析，便可明白：他们代表了南北朝不同音乐阶段的各种潮流，文帝对这些潮流取了兼收并蓄的姿态。开皇乐议，久久不决，正是这种状况的反映。从开皇到大业，隋代音乐并没有走上由一种音乐吞并另一种音乐的道路，相反，倒是出现了多种音乐的共存共荣。而其结果，便是民间新俗乐的产生和壮大。我们注意到：史籍记载的隋代胡乐事迹，大都发生在开皇年间，至大业渐无声臭；关于清乐，《通典》卷一四六也有"隋室以来日益沦缺"[①]的记载。这恰好从侧面证明了新俗乐的兴盛。这种新俗乐，才是隋代音乐的主流或趋势所在。这个融汇胡乐、清乐、民间散乐于一身的新的音乐潮流，是"近代曲辞"的直接基础。

（原载《贵州文史丛刊》1986年第2期）

---

① 《通典》，中华书局点校本，1988年，页3716。

论中国乐部史上的隋代七部乐

隋代初年制定七部乐，这在中国音乐史上是一件影响深远的事情。它意味着长期动乱之后的音乐文化整理，意味着中国音乐进入了“燕乐”这个历史阶段，也意味着中国乐部史走上了新的轨道。为此，所有关于隋唐音乐史的论著，都会讨论这一历史事件。不过，由于研究者视角上的限制，关于隋代七部乐仍有若干认识模糊之处，因此也有若干精义值得发掘。有鉴于此，前不久，当我有机会在日本发表讲演之时，我便以岸边成雄先生的相关研究为基础，讨论了以下四个问题：

（一）理解隋代七部乐的关键是什么？

（二）怎样认识七部乐在隋唐乐部中的位置？

（三）七部乐的形成反映了中国音乐史的哪些特点？

（四）如何探明隋代七部乐建设的原理？

今把讲演稿整理为本文，提供发表，以求得到更多读者的指正。

一、理解隋代七部乐的关键

关于隋代初年建七部乐，较权威的记录见于《隋书》卷一五《音乐志》，云：

> 始，开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存鞞、铎、巾、拂等四舞，与新伎并陈，因称四舞。……①

对于这段话，很多学者作过解释。比较系统的是岸边成雄先生的解释。他重

① 《隋书》，中华书局，1973 年，页 376—377。

点从器乐组合的角度，追溯了七部乐的文化渊源。这一解释见于《唐代音乐的历史的研究》序说第二章①，要点如下：

国伎：即西凉乐。“系晋末，河西之凉州地区，将西域传入之龟兹乐和当地清乐融合而成。……所用乐器，系由胡乐器九种、俗乐器五种及钟磬等雅乐器等编成，其中钟磬系利用于清乐者。为强调其具有清乐色彩，有称西凉伎为国伎者。根据《隋志》记载，其乐曲方面系歌曲、解曲及舞曲所属者各一曲。解曲并非乐器曲②。”

清商伎：即清乐伎。“十部伎中除燕乐外，均非单一舞曲。为表示其乐舞，各伎均拥有乐曲数曲及数十曲者。其中以代表俗乐之清乐为最多，似含有唐初遗存之全部乐曲③(武则天垂政时约有六十余曲)。上演时选定其中之一曲乃至数曲，构成清乐伎。④《隋书》九部伎记载有《阳伴》、《明君》并《契》等三曲名，似系选定之一例。所谓汉朝以后雅正俗乐之清商乐之性格，其表演，在乐器编成方面者，系由钟、磬、琴、瑟、篪、埙等雅乐器与琵琶、卧箜篌、筑、笙、笛等俗乐器而成。”

高丽伎：“系高句丽之乐舞，为东夷音乐之代表，其乐器之编成除高句丽特有之‘桃皮筚篥’及‘义觜笛’两种以外，其余十二、三种系胡俗乐器，与西凉伎相同，并无东夷乐之特色⑤，几可视作西域乐。”

天竺伎：为西域系六伎之一，属帕米尔高原以西之伎。“天竺伎之编成，大致和龟兹伎相同，惟另包括有凤首箜篌及铜鼓等特有乐器。”“唐朝之胡乐器，大部分属于印度系。因此推断胡乐正式东流时期，当在南北朝以后龟兹乐乐舞(按龟兹乐为印度佛教音乐系之主流⑥)东传中国时开始者”。

安国伎：同样为西域系六伎之一，属帕米尔高原以西之伎。和康国伎一样“有显著特色，使用正鼓、和鼓以代替羯鼓、腰鼓等鼓类。康国另有横笛、铜钹共计四种乐器编成，安国伎还使用特制之双筚篥。”

龟兹伎：同样为西域系六伎之一，但属于帕米尔高原以东之伎。和疏勒、高昌

---

① 台湾中华书局，1973年10月中译本，上册，页15—18。

② “解曲并非乐器曲”句有误。解曲只能是器乐曲，否则无法和“歌曲”、“舞曲”并列。核对岸边先生原著，此处应译为“解曲莫非器乐曲?”

③ 此语亦有误。“清乐”指的是太常所掌清乐乐队，它不可能“含有唐初遗存之全部乐曲”。考虑到民间的音乐遗存，因此，它甚至也不能包含唐初遗存的全部清乐曲。

④ 此语无依据。

⑤ 高丽伎是东夷乐的代表，无论如何不好说它“并无东夷乐之特色”。此处应有误——若非衡量东夷乐特色的标准有误，便是译文有误。核之于日文原著，此句涵义是“东夷乐的特色不那么强”，可见作、译两方面均有问题。

⑥ 此句有误。汉以来，龟兹分别臣属于汉、前凉、前秦、北凉、柔然、嚈哒和突厥，龟兹乐不可能成为“印度佛教音乐系之主流”。按原著此句意为“以龟兹乐为中心的印度佛教音乐”，稍近事实，但亦未惬。

一样,“使用以竖箜篌、琵琶、五弦、笙、横笛、箫、筚篥、羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、铜钹及贝等为主之乐器。此等乐器,亦为西域乐之典型。”

文康伎:未见于唐十部伎,但其性质与十部伎之燕乐伎相近。“燕乐系贞观十四年协律郎张文收所作《景云河清歌》舞曲之别名,为唐初三大舞中燕飨雅乐之代表作,以胡乐器及俗乐器为中心,另配雅乐器(钟磬等),与其他九伎不同,与隋朝九部伎中之文康伎性质类似。惟文康伎系全伎中最后演奏之一伎,具有礼毕意义;而燕乐伎则为十部伎中之首位,具有典礼开始之象征。”

以上分类有文化研究的目的。它暗含这样一个意思:隋代七部乐是以西域乐为中心建立起来的。正是以这一类分析为基础,岸边成雄先生提出一个重要观点:隋唐之际,中国音乐的形势是雅乐、胡乐、俗乐的鼎立。这一看法自然是有道理的。不过,在《文献通考》卷一四八《乐考》中,我们却看到了另一种说法,即“隋既混一,合南北之乐而为七部伎”①。岸边先生看重东西,《文献通考》看重南北。如何理解这两者的区别呢? 关于这一点,可以参看《隋书》卷一五《音乐志》的相关记述:

> 清乐,其始即清商三调是也,并汉来旧曲。……属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散,苻永固平张氏,始于凉州得之。宋武平关中,因而入南,不复存于内地。及平陈后获之,高祖听之,善其节奏,曰:“此华夏正声也。昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同。虽赏逐时迁,而古致犹在。可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。”
>
> 西凉者,起苻氏之末,吕光、沮渠蒙逊等据有凉州,变龟兹声为之,号为“秦汉伎”。魏太武既平河西得之,谓之“西凉乐”。至魏周之际,遂谓之“国伎”。
>
> 龟兹者,起自吕光灭龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声后多变易。至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。开皇中,其器大盛于闾闬。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估衒公王之间。举时争相慕尚。高祖病之,谓群臣曰:“闻公等皆好新变,所奏无复正声,此不祥之大也。自家形国,化成人风,勿谓天下方然,公家家自有风俗矣。存亡善恶,莫不系之。乐感人深,事资和雅。公等对亲宾宴饮,宜奏正声;声不正,何可使儿女闻也?”帝虽有此敕,而竟不能救焉。
>
> 天竺者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,天竺即其乐焉。
>
> 康国,起自周武帝娉北狄为后,得其所获西戎伎,因其声。
>
> 疏勒、安国、高丽,并起自后魏平冯氏及通西域,因得其伎。后渐繁会其声,以别于太乐。
>
> 礼毕者,本出自晋太尉庾亮家。亮卒,其伎追思亮,因假为其面,执翳以舞,

① 《文献通考》,中华书局影印,1986年,页1296下。

象其容，取其谥以号之，谓之为文康乐。每奏九部乐终则陈之，故以礼毕为名。①

请大家注意划有着重线的那些文字。它们说明：(一)隋代七部乐，最早可以追溯到“汉来旧曲”。(二)它们同两个历史事件有密切关系，一是永嘉五年(311)“晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散”，二是开皇九年(589)“平陈”。(三)它们曾经用为各地的“太乐”，所以西凉乐在魏周之际被称作“国伎”，而疏勒乐、安国乐、高丽乐则被认为“渐繁会其声，以别于太乐”——原属太乐，后“别于太乐”。(四)对于七部乐的建设，北朝时的凉州拥有特别重要的地位。从这一角度看，七部乐实际上是长安之乐和凉州之乐、建康之乐的结合。(五)主持七部乐建设的隋文帝(高祖)，颇重视清商乐而嫌忌龟兹乐。

如果注意到以上五件事，那么，所谓“隋既混一，合南北之乐而为七部伎”，就是一件很好理解的事情。这句话说的就是建设七部乐的主要背景和主要方式——背景是开皇九年(589)政治上的南北“混一”，方式是“合南北之乐”。在我看来，要理解七部乐，首先要掌握这一关键，亦即重视南与北的关联，而不是东与西的关联。本文在第三部分，拟对此加以详论。

二、七部乐在隋唐乐部中的位置

大家知道，在七部乐之后，隋炀帝时期建了九部乐。这九部乐，到唐代演变成十部乐。与十部乐相关，盛唐时期有二部伎，中唐时期有太常四部乐。从这条线索去看，可以说，七部乐是汉唐乐部史上的一个重要事项，是乐部演变的枢纽。

《唐代音乐の历史的研究》一书曾对乐部作过重点研究，将其称作“唐代乐制”。这部书以宏富的资料，展现了十部伎、二部伎、太常四部伎等乐部的面貌；不过，也有重要的遗漏。我们在《唐代乐部研究》一文中对之作了补充。主要有两方面补充，一是对“乐部”这个事物作了确认，二是对唐代乐部的结构作了概括。其要点如下②：

(一) 认为乐部是太常所掌管的乐舞队伍，其每一单元都有特定的物质形式，即乐、器、工、衣的组合。例如太常四部，就是四支器物风格不同的乐队。又如太常四部中的龟兹部、胡部(西凉部)，按《通典》卷一四六“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”③的说法，它们是隋至盛唐最重要的伴奏乐队。

由于以上一条，我们认为，只有组织完备的乐舞才能进入乐部。《通典》卷一四六说：“平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列

① 《隋书》，页377—380。

② 参见本书《唐代乐部研究》一文。

③ 《通典》，中华书局点校本，1988年，页3718。

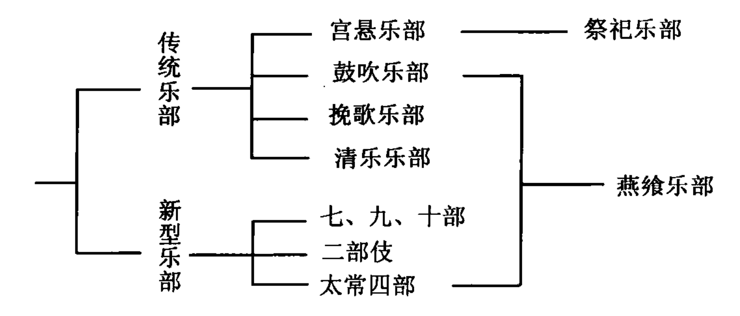
乐部。"[①]说的就是这种情况。

（二）认为乐部是实施于某种仪式场合的音乐队伍。据《唐实录》等资料，唐代的九部、十部之乐，主要用于宴百僚（见于记载者共 20 次），其次用于宴宾客（见于记载者共 9 次），偶尔也用于迎佛像入寺（见于记载者 2 次）。[②] 除此之外，它还用为仪仗。例如《新唐书》卷二〇八《杨复恭传》说："懿宗以来，每行幸无虑用钱十万，金帛五车，十部乐工五百，犊车、红网朱网画香车百乘，诸卫士三千。凡曲江、温汤若畋猎曰大行从，宫中、苑中曰小行从。"[③]这说明九部、十部之乐在本质上是用于嘉礼和宾礼的仪式乐舞。

同样，二部伎也是用于群臣酺会的太常乐舞。从记载看，它区别于九部、十部之乐的主要特点是：用于君臣燕乐，而不再用于宴迎外国使者。与之相应，它改变了十部伎那种命名方式，不再以反映国别的乐队名为乐部名称，而代之以反映乐舞内容的乐曲名。这些改变，反映了不同政治环境中的宫廷燕会的需要。

（三）认为以上两条是乐部的本质特征。符合这两条的音乐组织，都是乐部。因此，根据唐代典籍关于"清商一部""散乐一部""鼓吹一部""挽歌一部""女乐一部"的记录，根据《乐府杂录》在四部乐以外列出的"雅乐部""清乐部""熊罴部"等部类，判断唐代乐部有多种存在形式。除九部、十部、二部、太常四部以外，具定制的乐部还有宫悬之部、鼓吹之部、挽歌之部和清乐之部。事实上，它们代表了同前述三种乐部相区别的另一类事物：九部、十部、二部、太常四部是隋唐时代的新兴乐部，宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等部是古已有之的传统乐部。唐代乐部的结构如下：

唐代乐部结构示意图



其中新型乐部是较不稳定的乐部。例如七部、九部、十部是以宴迎外国使者为主要功能的乐部，兴盛于隋至初唐时期；二部伎是以君臣燕飨为主要功能的乐部，兴盛于盛唐时期；太常四部是以庆典仪仗为主要功能的乐部，兴盛于中唐时期。这三者

---

① 《通典》，页 3726。

② 《玉海》卷一〇五引，广陵书社影印，2003 年，页 1914 上—1916 下。

③ 《新唐书》，中华书局，1975 年，页 5890。

之间的关系主要是历史关系，而不是并列关系。因此可以说，传统乐部代表了乐部的本体，新型乐部则是因政治需要而不断变化的。

以上说明，唐代乐部是有其系统性的。只谈九部、二部、太常四部，而不谈传统乐部，就会模糊这种系统性，对唐代音乐史作出片面的理解。关于这一点，段安节《乐府杂录》一书也提供了重要证明。段安节曾经在乾宁年间(894—897)担任国子司业，其书追记《教坊记》以来"耳目所接"的种种乐事，书中所分章节大致反映了中晚唐太常音乐的分部情况。正因为如此，它表明了唐代乐部系统的存在：

《乐府杂录》所见中晚唐乐部系统表

类名	《乐府杂录》章节名	别名	特点
乐部一：诸乐之部	1. 雅乐部	宫悬之部	用于郊庙朝会。其乐工又称"坐部伎"，舞工又称"立部伎"
	2. 云韶部	内教坊法曲	唐文宗时采开元法曲及《霓裳羽衣》舞曲制成此部①
	3. 清乐部(七、九、十部之一)	正声部	
	6. 熊罴部	殿庭鼓吹	
乐部二：太常四部	4. 鼓吹部	卤簿鼓吹	
	7. 鼓架部	鼓笛部	有《代面》、《钵头》、《踏摇娘》及各种散乐杂伎
	8. 龟兹部(七、九、十部之一)		多用鼓板，自隋以来均有《五方狮子》舞
	9. 胡部(七、九、十部之一)	西凉部	多用丝竹，开元二十四年升于堂上
歌舞俳优	10－12：歌、舞工、俳优		人物、事迹及节目
乐器	13－26：琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓、拍板		人物及事迹
曲目	27－39：安公子、黄骢迭、离别难、夜半乐、雨霖铃、还京乐、康老子、得宝子、文叙子、望江南、杨柳枝、新倾杯乐、道调子		曲调本事
戏目	5. 驱傩，40. 傀儡子		
宫调	41－46：别乐仪识五音轮二十八调图、平声羽七调、上声角七调、去声宫七调、入声商七调、上平声调		共二十八调

① 《新唐书》卷二二《礼乐志》说："文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。……乐成，改《法曲》为《仙韶曲》。"中华书局点校本，页478。《乐府杂录·云韶乐》所记与此相近，见古典文学出版社本，1957年，页22。

需要注意的是，这份表格所呈现的是中晚唐时期的乐部系统。和十部伎、二部伎时期的系统相比较，两者结构相同，但各部分的比重却不相同。这说明，唐代乐部系统也是随时间推移而改变的。表中“诸乐之部”与“太常四部”的分立，明显反映了唐代乐部系统的历史变迁。因为“诸乐之部”由雅乐部、云韶部、清乐部、熊罴部（殿庭鼓吹）组成，实际上是用于殿庭的乐部；“太常四部”由鼓吹部（卤簿鼓吹）、鼓架部（表演散乐杂伎）、龟兹部、西凉部组成，实际上是用于道路和广场的乐部。因此，太常四部乐在中唐以后的流行，可以理解为作为仪仗之乐的室外乐部的流行。总之，《乐府杂录》的记录有以下三个音乐史学的意义：

（一）它反映了太常四部时期宫廷音乐的基本分类。

（二）它说明在唐代乐部的系统中，不仅有九部、二部、太常四部等新兴乐部，而且有宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等传统乐部。

（三）它揭示了一条音乐史规律，即唐代宫廷音乐的系统是围绕政治需要而建立起来的。这个系统在其草创阶段，实现了传统乐部同新乐部的结合；在其成熟阶段，实现了新乐部的功能转化。隋至初唐时期，亦即七部、九部、十部时期，新乐部以宴迎外国使者为主要功能；盛唐时期，亦即二部伎时期，新乐部以君臣燕飨为主要功能；中唐时期，亦即太常四部时期，新乐部以庆典仪仗为主要功能。

由此可见，七部乐是隋唐新型乐部的一种组合方式，产生于当时政治和外交的需要。到唐代中期，发生了以乐部为单元的重组。七部乐的一部分，进入了太常四部；另一部分，则进入了“诸乐之部”。因此可以说，七部乐的兴衰史，其实就是乐部运动的历史。

三、从七部乐的形成看中国音乐史

考察事物的本质，通常有两个方法：除上文所用的考察结构的方法而外，另一法是考察它的由来。

刚才我们说过，按照《隋书·音乐志》的记述，隋代七部乐最早可以追溯到“汉来旧曲”。它同两个历史事件有密切关系：一是永嘉五年（311）的“晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散”，这是它的开始；二是开皇九年（589）的“平陈”，这是它的成立。①

中国古代乐部通常是采用两种方式形成的：一是从民间（包括四夷）聚集乐工，二是乐工分散流动。早在周公制礼作乐之时，便曾采用从民间聚集乐工的方式建立朝廷的礼乐器物；而到周平王之时，礼坏乐崩，出现了王官散入各诸侯国的情况。《论语·微子》所记“太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦，鼓方叔入

① 《隋书》，页377，349。

于河，播鼗武入于汉，少师阳、击磬襄入于海”①，说的就是当时太师、乐师、鼓师、少师等乐官的流散。所谓“汉来旧曲”，也经过了这两条途径的传播。在汉武帝立乐府之时，大批乐工从民间聚集到朝廷；到永嘉之乱以后，则出现了乐工的分散流动。后者是同七部乐的形成史相关联的。根据南北朝隋唐诸史，特别是诸史《乐志》，我们可以为这一从流散到聚合的过程提炼出以下要点②：

（一）在中国北部，以中原都城为据点，对分散流动的乐工进行聚合——亦即以古都洛阳为起始点进行聚合。公元311年，洛阳被汉将刘曜攻陷，西晋王朝的文物礼法散失四方；公元493年，为进一步巩固政权并继续向南发展，北魏孝文帝迁都洛阳，洛阳重新成为礼乐之都。在这180年时间里，西晋宫廷的礼乐器用按“洛阳—襄国—邺城—长安—长子—中山—平城—洛阳”的路线，以及“洛阳—襄国—邺城—长安—长子—中山—邺城—广固—长安—统万—平城—洛阳”的路线，在中原地区经过了曲折的流动。

（二）在西部，以凉州为据点，对分散流动的乐工进行聚合——亦即在前凉、前秦、后秦、南凉、西秦、西凉、北凉、北魏等朝代更迭中聚合。公元4至5世纪，在河西走廊这个相对富庶的交通枢纽地区，聚集了以下乐部：公元311年永嘉之乱，洛阳太常乐工避难迁入凉州，其中有清商乐部。前凉时期（346—353），天竺王重四译来贡男伎，天竺乐部通过凉州进入中国。公元384年，前秦吕光攻克龟兹，次年携西域奇伎异戏等归姑臧，建龟兹乐部。吕光据守凉州之时，留居河西的乐师和乐器形成新型的音乐品种——西凉乐部。公元439年，北魏太武帝拓跋焘讨灭北凉，凉州诸乐迁入平城，成为北魏宫廷乐人的主要组成部分，并为北齐和隋朝所继承。

（三）在长江流域，以建康、荆州等南方城市为据点，对分散流动的乐工进行聚合。这是同南朝雅乐建设相联系的聚合，主要发生在建康——三国吴以来的“六朝古都”。建康容受北方礼乐的事件大略有六：一是永嘉之乱，“乐声南度”；二是永和八年（352）冉魏灭亡，原来经前赵、后赵进入邺城的西晋乐工部分南逃至东晋；三是永和十一年（355），东晋军队在寿阳（今安徽寿县）收容了由襄国、邺城南逃的乐人；四是孝武帝太元八年（383）淝水大战，西晋乐工作为战利品加入东晋；五是义熙六年（410），刘裕（后来的宋武帝）北伐南燕，将南燕都城广固（今山东青州市）的工人伎乐携至江南；六是义熙十三年（417），刘裕率军攻克后秦国都长安，获乐南归。在这些音乐当中，最重要的是四厢金石之乐和登歌，它成为南朝宋、齐、梁、陈建立雅乐的基础。除此以外，永嘉之乱前后的乐工南渡另有两条路线：一是中线，起于洛阳和关中，分别经南阳盆地和汉中盆地，汇聚于襄阳、江陵等汉水流域城市；二是西线，起于凉州、秦州、雍州，经秦岭栈道而进入汉中盆地和成都平原。

---

① 刘宝楠《论语正义》，中华书局，1990年，页730。

② 参见本书《唐代乐部研究》。

（四）在北魏的平城和洛阳，汇聚各种乐部，重建宫廷音乐系统。它以北方统一政权的出现为条件，大致经历了三个阶段：其一，公元398年，北魏道武帝拓跋珪自盛乐迁都平城，以邺城—长安—长子—中山所传承的乐工乐舞为基础，建宫廷雅乐。其二，北魏孝文帝迁都洛阳，于太和元年（477）“正音声”，在太乐中增列了方乐和四夷歌舞；又于太和五年（481）至十六年（492）撰修乐章，诏定金石乐器的音律。其三，北魏宣武帝时期，发动“永平（508—511）议乐”和“永熙（532—534）议乐”，最后由著名音乐学家长孙稚、祖莹等人对雅乐、清商乐、四夷歌舞作了全面整理。这三个阶段，实际上分别是建立乐部、调整乐部、整理乐部的阶段。在第一阶段，宫廷音乐中有了郊庙乐（用中原雅乐）和朝会乐（兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲）的明确分工，亦即有了乐部的分立。在第二阶段，北魏先后讨灭夏、北燕、北凉诸国，所获战利品中有雅乐和较完整的龟兹、西凉、疏勒、高丽、安国、天竺等乐部。到第三阶段，出现了史籍所称颂的“洛阳旧乐”，为隋代的乐部建设奠定了基础。

（五）当隋代统一南北中国（589年）之后，在首都长安，出现了以下六支音乐的汇合：一是来自北魏的“洛阳旧曲”和繁盛于北魏后期以迄北齐的“新声”；二是经北齐传承而来的梁朝音乐，以清商乐部为其主干；三是经西魏、北周传承而来的梁朝音乐，以宫悬乐部为其主干；四是因通婚、外交、战利而得的四夷音乐，包括公元546年左右所得的高昌乐、公元568年所得的康国乐、龟兹乐；五是开皇九年平陈所缴获的宋、齐、陈三朝音乐，其中包含宫悬乐部、鼓吹乐部、清商乐部；六是大业年间搜集的雅乐和散乐。这六支音乐可以归为三类：第一类是宋、齐、梁、陈累朝积聚的宫廷音乐，在隋代由清商署掌管；第二类是“洛阳旧乐”，除古雅乐和古杂曲外，包含九部伎中的西凉、天竺、疏勒、安国、高丽等乐以及龟兹乐部的一部分，万宝常曾据以进行雅乐改制；第三类是来自市井乡间的俗乐，其内容大大充实了隋代的宫廷散乐。从结构上看，其中最重要的是来自北魏的洛阳音乐。这不仅因为唐宋宫廷音乐中的乐部系统在北魏已经基本形成；而且因为，魏晋南北朝期间乐工由分散流动而再次聚集的过程，亦即乐部这一历史事物由隐而至显的过程，乃以洛阳为其始终。①

总之，从西晋和北魏的洛阳到隋、唐两代的长安，在这几百年时间里，七部乐走完了酝酿和形成的过程。音乐聚合有北、西、南三条主线，这表明七部乐以中原旧乐、北方各国宫廷音乐、南朝宫廷音乐为来源。这正是所谓“隋既混一，合南北之乐而为七部伎”。也就是说，若从结果看，我们不免会注意七部乐中的西域乐；而从过程看，我们就知道，“合南北之乐”才是七部乐建设的本质。为此，我们可以就七部乐的形成过程，提出以下三个重要认识：

（一）魏晋南北朝的中国音乐史，就其主要线索而言，是乐工分散流动而又重

---

① 参见本书《南北文化融合与隋代音乐》、《隋唐燕乐和东西文化交流》二文。

新聚集的历史。七部乐之所以会出现在隋初，是因为战乱和由此产生的大规模移民，曾经使礼乐制度瓦解，而在隋初被再度重建。从这个角度看，七部乐是社会变动的结晶，是为适应强烈的流动性而形成的礼乐单元的组合。它代表了礼乐制度的一种特殊形态。这是七部乐的本质，也是乐部的本质。实际上，在中国音乐史的不同阶段上，这种礼乐一体的性格有不同的形态表现，因此，中国音乐史可以看作不同的乐部形态相嬗替的历史。

（二）七部乐各乐部由乐工、乐器、舞衣等物质组合而成，在流动过程中，是以各个政治组织的礼仪活动为存在条件的。这是中国传统音乐最重要的存在方式。就此而言，中国音乐史主体上不是个别艺术家和表演者的历史，而是礼乐团体的历史。换言之，中国传统音乐不是简单地依靠乐工、乐器等物质条件传承的，而是依靠有组织的乐工、乐器传承的。只有按一定组织结合起来的乐工、乐器，才能传承制度化的、仪式性的音乐，而不只是一般意义上的音乐。中国传统音乐，就其核心部分而言，就是这种音乐。

（三）正如七部乐在形成过程中所表现的那样，中国音乐史包含了一系列“音乐—仪式”结合体的发展。这种发展往往表现为各种非部伍之乐向仪式和系统的回归，同时也表现为宫廷乐部向民间乐部的转化——在战乱之时，有大量宫廷乐部散落于民间，变成民间乐部。现存于中国各地的民间乐种（比如西安鼓乐、福建南音、纳西古乐、江南丝竹、中州古调等），实际上是这一过程的产物。这就是说，从七部乐的角度去看中国音乐史，可以发现一条重要的线索，即乐部和乐种的相互转化。

四、隋代文化史中的七部乐

关于隋代七部乐，其实还有一条被人忽视的重要记录，见于盛唐、中唐之交的《古今乐纂》。① 其年代稍晚于《隋书·音乐志》，但却具有同样重要的意义。这段记录载在《玉海》卷一〇五，云：

> 徐景安《乐书》：“《古今乐纂》云：‘隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺之乐并，合佛曲、池曲也。石国、百济、南蛮、东夷之乐，皆合野音之曲、胡旋之舞也。……’”②

这段话追述隋文帝建七部乐之事，谈到几个合并。其一是把“汉乐坐部”和陈

① 参见本书《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》一文。

② 广陵书社影印本，2003 年，页 1916 上。

国乐舞《后庭花》合并，亦即并为“清商伎”；其二是把西凉乐和清乐合并，亦即并为“国伎”；其三是把龟兹乐和五天竺之乐合并，并为“龟兹五天竺之乐”。这样就造成了三大块的结构：一块是汉旧乐；一块是“合佛曲、法曲”①的新俗乐，包括清商乐、龟兹天竺乐；一块是“合野音之曲、胡旋之舞”的四夷乐，即石国乐、百济乐、南蛮乐、东夷乐。——总共七部乐。这段记录和《隋书》所记大同小异，其异同可以表列如下：

关于七部乐的两种记录对照表

《隋书》	《古今乐纂》
1. 国伎	2. “西凉与清乐并”
2. 清商伎	1. 汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》
3. 高丽伎	7. “东夷之乐”
4. 天竺伎	3. “龟兹、五天竺之乐并”
5. 安国伎	4. 石国之乐（含安国、疏勒、康国、突厥等乐）
6. 龟兹伎	
7. 文康伎	
归属不明的部类：疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。	5. 百济之乐（含百济、新罗、倭国等乐） 6. 南蛮之乐（扶南乐）

以上表格中的括号部分，是我的推测。作推测的理由有三条：其一，《古今乐纂》说“石国、百济、南蛮、东夷之乐，皆合野音之曲、胡旋之舞也”。如果说《胡旋舞》来自康国等地（白居易诗注：“胡旋女出康居”），那么，“石国、百济、南蛮、东夷之乐”实际上是四方“野音”的总汇。也就是说，它包含了被《隋书》称作“杂有”的疏勒、扶南、康国、突厥、新罗、倭国等伎。其二，据《三国史记》《日本书纪》等域外古书记载，至晚在公元3世纪，日本和新罗、百济之间就有了音乐交往。到公元6世纪，日本、百济、新罗之间的乐人交往逐渐频繁。在这一时期，日本同中国之间的音乐往来是经由百济和新罗实现的。因此，以中国的眼光看，百济、新罗、倭国的音乐是一体的。其三，石国、安国、康国、突厥等四国位于丝绸之路北道，石国居其中心位置。《通志》卷一九六《西戎传》说到：石国“本汉大宛北鄙之地，东与北至西突厥界，西至波腊国界，西南康居界，南至率都沙那国界”；而安国（安息）“北与康居”接。② 正因为这样，当时人习惯举石国之乐而包含安国、疏勒、康国、突厥之乐。

---

① 据陈旸《乐书》卷一五九“九部乐”条，文中“池曲”是“法曲”之误。

② 《通志》，中华书局，1987年，页3154下，3138下。

不过，即使撇开括号部分，我们也能辨明一个隐秘的事实。这就是：在隋代初年，曾经存在另一个燕乐分部方案。它仍然分为七部乐，但它更注意政治地理和文化属性的分类。考虑到文化属性，它把来自龟兹、五天竺的音乐合为一部；考虑到地域属性，它参考历来的东夷、西戎、南蛮、北狄之分，作了东夷之乐、石国之乐、南蛮之乐、百济之乐的分类。从理论上看，它的七部分类是要比《隋书·音乐志》所记的七部乐更加整饬的。因为它交代了对"野音"的处理办法，而《隋书·音乐志》只用"杂有"二字，就把"疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎"统统含糊过去了。

另外，这段史料还提出了以下问题，可以帮助我们认识隋代的七部乐：

其一，这段史料说到"西凉与清乐并"，实际上提示了西凉乐同清商乐的历史关联。《隋书·音乐志》说："清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲。……属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。"[①]《资治通鉴》卷一三七胡三省注说："晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西。"[②]可见迁入凉州的清商乐部，同吕光、沮渠蒙逊时代的西凉乐（"秦汉伎"），是有条件构成某种交融关系的。

其二，"龟兹、五天竺之乐并"的说法，联系于龟兹乐发展史上的一次转折。前文引《隋书·音乐志》说到，龟兹乐曾在隋初大盛，引起隋文帝的忧虑，以至说"此不祥之大也"，"声不正，何可使儿女闻也"！隋文帝对龟兹乐的忧虑和嫌恶态度有什么现实效应呢？史籍没有记载。不过我们现在知道，它一度影响到了七部乐的建置，即将龟兹乐并入五天竺之部。隋文帝的做法事实上还有文化上的理由。据《后汉书·西域传》记载，东汉初年，匈奴人曾经立龟兹贵人身毒为龟兹王。"身毒"即印度的古名，说明由于佛教东传，龟兹已接受印度文化的影响。又《大唐西域记》说：龟兹"文字取则印度，粗有改变"。可见包括语言在内，印度文化在龟兹打下了很深的烙印。这种情况可以证诸古龟兹境内的印度佛教遗存，也可以证诸七部伎中龟兹、天竺二伎在乐器结构上的关联。岸边成雄先生说："天竺伎之编成，大致和龟兹伎相同。"这正好可以看作"龟兹、五天竺之乐并"的旁证。

其三，这段话表明，按当时人的看法，隋代初年的音乐形势可以看作三种音乐的鼎足而立。其中一种是燕飨旧乐，以"汉乐坐部"为代表；第二种是新俗乐，以"西凉""清乐""龟兹""天竺"之乐为代表；第三种是胡乐，以"石国、百济、南蛮、东夷之乐"为代表。这种分类，比以西域乐为中心的分类，更符合历史的逻辑。

其四，这段史料实际上还代表了一种原生的记录形态，即记录了七部乐这个历史事物的变化。它的记录说明，当时"七部""九部""十部"之分部并不严格，随着新音乐的进入，常有或"并"或"合"的情况。事实上，这样也就透露了《隋书·音乐志》

---

① 《隋书》，页377。

② 《资治通鉴》，中华书局，1956年，页4315。

"杂有"一语背后的事实。陈旸《乐书》卷一五九"九部乐"条曾经引述这段史料说：

> 隋大业中备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《玉树后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺国之乐并，合佛曲、法曲也。安国、百济、南蛮、东夷之乐并，合野音之曲、胡旋之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。必当损益不同，始末异制，不可得而知也。①

由于传播和记录的原因，《乐书》这段话里有一些异文，但所谓"必当损益不同，始末异制"，却是非常明确的。它说明面对变动中的事物，历史学家必然会留下各有异同的记录，《古今乐纂》所反映的正是七部乐成定制之前的状态。

另外，值得注意的是《古今乐纂》所说"分九部伎乐"。在接下来一句话中，它也说"唐分九部伎乐，以汉部燕乐为首外，次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国，合为十部"。表面上看，这似乎是把"七部""十部"误计为"九部"了；但其实不是，而是有更深刻的缘由。其中一个缘由是，在隋文帝时代，的确已对燕飨乐作九部之分。此即《旧唐书》卷二九《音乐志》所记"隋文帝平陈，得清乐及文康礼毕曲，列九部伎，百济伎不预焉"。而其史源则是《玉海》卷一〇五引刘贶《太乐令壁记》，云：

> 周武帝有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。张重华时，天竺重译致乐伎，后其国王为沙门来游中土，又传其方音。宋世得高丽、百[济]伎，魏平冯跋亦得之，而未具。周师灭齐，二国献其乐，合西凉乐，凡九部，通谓之国伎。隋文平陈，得清乐及文康礼毕曲，而黜百济乐，因为九部伎。②

刘贶《太乐令壁记》编成于开元年间，③略早于《古今乐纂》。它的记录是值得重视的。它意味着，在北周之时，已经存在某种九部伎。后来隋文帝将其改为七部，又改为由西凉、清乐、龟兹、疏勒、安国、康国、天竺、高丽、文康组成的九部。故陈旸《乐书》说"必当损益不同，始末异制"。但是，隋文帝设乐，为何或设为七部，或设为九部？这一点，却是涉及另一个缘由的。

我们注意到：唐代人有一种习惯，亦即以"九部伎乐"来代指宫廷燕飨大乐。这一习惯有很多表现。比如据《唐六典》《通典》《旧唐书》等书记载，唐太宗平高昌后，

---

① 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆，1983年，册211，页739。

② 《玉海》，页1916上—下。

③ 秦序《刘贶与〈太乐令壁记〉》，载《黄钟》1993年第1—2期。

造《燕乐》而去《礼毕曲》,“增为十部伎,其后分为立坐二部”。但有三十多条史料表明:终唐一世,在提及宫廷燕飨乐的时候,人们仍然按上述习惯,径称“九部乐”。例如《酉阳杂俎》续集卷六说:贞观十九年,“三藏自西域回,诏太常卿江夏、王道宗,设九部乐,迎经像入寺。”《旧唐书》卷九《玄宗本纪》说:天宝“十四载春三月丙寅,宴群臣于勤政楼,奏九部乐”。《玉海》卷一〇五引《唐实录》说:“龙朔元年,沛王宅宴,奏九部乐。乾封元年,封泰山,毕,宴群臣,陈九部乐。四月甲辰,景云阁晏,设九部乐。贞元十四年二月戊午,(御)麟德殿,奏九部乐。”[①]到明代朱载堉《乐律全书》还是沿用了这一习惯,说:“自唐玄宗以前,雅乐俗乐总统于太常,而无所分别。至开元天宝间,始设教坊,奏清商,九部大率多夷音。”[②]这一习惯,自然是和九部乐的从北朝到唐初的长期存在相关联的;但也不止于此,而是源于一种关于礼乐的神圣数字观念。

这就是以九代表“文济九功”、以七代表“武成七德”的观念。这一观念在隋唐两代甚为流行。例如《隋书》卷一《高祖纪》载高祖受北周王爵时的诏书云:“九功远被,七德允谐。”《隋书》卷一四《音乐志》载《太祖配飨奏武德乐昭烈舞辞》云:“九功以洽,七德兼盈。”而据《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》记载,唐代有三大舞,即唐太宗所制《九功舞》《七德舞》以及高宗所制《上元舞》。《九功舞》成于贞观六年,纪太宗的文德,本名《功成庆善乐》;《七德舞》成于贞观七年,纪太宗的武功,本名《秦王破阵乐》。由此可见,“九”和“七”其实是礼乐符号,代表燕飨仪式乐制礼作乐的基本出发点:纪新王朝的文治武功。分乐为九部或七部,乃是对帝王德政的象征。因此可以理解:按照以文德兼包武功的观念,以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐,这是一件顺理成章的事情。而隋代燕飨乐最初分部为七,后来分部为九,亦是这种礼乐观念的表现。

综合以上各条,可以说,七部乐的成立是一种历史的必然,是乐部运动水到渠成的结果。分部或为七,或为九,并不取决于艺术的资源条件,而取决于政治象征意义上的要求。这在中国音乐史上是具有典型意义的。事实上,中国史籍所载种种音乐现象和音乐记录,之所以往往同宫廷有关,乃因为它们本来就是政治的和制度的事物。

(原载《中国音乐学》2009年第4期)

---

① 参见岸边成雄《唐代音乐的历史的研究·乐制篇》下卷第五章第一节“九部伎及び十部伎设演年表”。此表列举唐代史料42条,其中35条史料称“九部乐”,仅7条称“十部”或“十部乐”。大阪和泉书院,2005年覆刻版,页194—197。

② 朱载堉《乐律全书》卷二五,台湾商务印书馆影印《四库全书》本,第214册,页45—46。

唐代乐部研究

唐代音乐史和文化史的研究者，曾经以极大的热情关注了盛行一时的胡乐，以及因胡乐入华而形成的“燕乐”。通常的看法是：“燕乐”是唐乐的代表，而十部伎则是燕乐的典型。无论这种看法正确与否，十部伎在中国文化史上的地位都是不容忽视的。

2000年，台湾学者沈冬撰成《唐代乐舞新论》[①]一书，把已有的十部伎研究推进了一步。在其中《文物千官会，夷音九部陈——宫廷乐舞乐部考》一文中，她通过追寻十部伎的渊源，探讨了南北朝的音乐传播，进而揭示了乐部音乐的仪式属性及其同乐工团体的关联。这项成果是有价值的。它提升了十部伎研究的意义，使之成为关于一个重要的历史现象（乐部）的研究，对近年来大陆学者在乐户方面的研究也作出了呼应。

不过在我们看来，唐代乐部却不止于十部伎和立坐二部伎，它是一种制度化的音乐组织，至少还包括太常四部乐和宫悬、鼓吹、清商、挽歌等传统类型的乐部。这些乐部在结构成分、仪式属性、立部原理和历史渊源等方面都有所不同，其存在及其形成包藏了一些非常深刻的文化内涵，有必要作全面而细致的讨论。

一、唐代的乐部

音乐分部是唐代音乐史上的一个重要现象。从形式上看，这是沿袭了中国历代雅乐传统的一种组织形式；从内容上看，它又反映了俗乐在唐代的兴盛。因此，它出现在唐代——动荡之后重建雅乐传统的时代——并非偶然。这种乐部既包括

① 沈冬《唐代乐舞新论》，台北里仁书局，2000年；北京大学出版社，2004年。本文引用该书均据台北里仁书局版。

《唐代乐舞新论》谈到的七部、九部、十部，也包括二部伎等其他一些宫廷音乐，大致有以下几个类别：

（一）九部乐和十部乐

这是从周末隋初开始整理，至唐代贞观年间完成的一套宫廷音乐节目。其始为“七部乐”，置于隋开皇初年（581—）。《隋书》卷一五《音乐志》记其编次，为国伎、清商伎、高丽伎、天竺伎、安国伎、龟兹伎、文康伎等七部。此外“杂有”疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等乐伎，未列于“部”。九部乐则成立于隋代大业五年（609）之前，[①]为清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕等九部，亦即提升杂伎中的康国、疏勒入部，并以“西凉”一名代替“国伎”。此九部乐在隋亡之后未改，武德初每燕享仍旧演奏。至贞观十四年，唐太宗平高昌，得其乐舞；协律郎张文收又制《景云河清歌》，编为燕乐：此时遂有十部乐。《唐六典·太常寺》云：“凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有《景云乐》之舞、《庆善乐》之舞、《破阵乐》之舞、《承天乐》之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。”[②]

关于七部、九部、十部伎的内容，前贤的讨论很多，以上所述为其扼要。其中有以下三个现象殊足注意：

其一，各部是在与“杂”乐相对的意义上成立的。《通典》卷一四六云：“平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列乐部。”[③]可见所谓“部”，乃意味着具组织规范、有系统的器物制度的乐舞。

其二，此类乐舞多用于“大燕会”，亦即实施于百僚酺会、宴外国使者、迎佛等场合。据《玉海》卷一〇五所引《唐实录》等资料，有唐一代以九部、十部之乐宴百僚的事迹，见于记载者共 20 次，其中武德年间 7 次，贞观年间 4 次，高宗以还 9 次；以九部、十部之乐宴外宾的事迹，见于记载者共 9 次，其中武德年间 8 次、贞观年间 1 次；设九部乐迎佛像入寺之事迹，见于记载者则有 2 次，均在贞观年间。[④] 除此之外，九部、十部之乐亦用为仪仗。如《新唐书》卷二〇八《宦者列传》云：

> 闻懿宗以来，每行幸无虑用钱十万，金帛五车，十部乐工五百，犊车、红网朱网画香车百乘，诸卫士三千。凡曲江、温汤若畋猎曰大行从，宫中、苑中曰小

---

① 《隋书》卷三《炀帝纪》：“（大业五年六月）丙辰，上御观风行殿，盛陈文物，奏九部乐，设鱼龙曼延，宴高昌王、吐屯设于殿上，以宠异之。”《隋书》，中华书局，1973 年，页 73。又参见《唐代乐舞新论》，页 52。

② 《唐六典》，中华书局，1992 年，页 404—405。

③ 《通典》，中华书局点校本，1988 年，页 3726。

④ 参见岸边成雄《唐代音乐史的研究》，台湾中华书局 1973 年版中译本，下册页 489—492。

行从。[①]

可见九部、十部之乐在本质上是用于嘉礼和宾礼的仪式乐舞，是乐工乐器之部。

其三，《唐六典》云"以备华夷"，这表明七部、九部、十部之结集原有象征华夷之综合的政治意义，或者说，各部之间体现政治关系而非艺术关系。因此，各部之所以建立，并彼此区别，乃因为它们原有一定的物质基础，又因其文化渊源而可作为民族或版图的标志；分部依据于诸伎乐作为一种制度、一种文化的历史身份，而不仅是艺术上的"风格"分类。同样，各部的民族属性或文化属性，并不反映唐代宫廷音乐的民族成分，也就是说，不能据此判断唐代宫中果真盛行胡乐。[②]

（二）二部伎

二部伎是立部伎、坐部伎的合称。其制度存续时期大体在开元、天宝年间。[③] 立部伎八部，除《破阵乐》《庆善乐》《上元乐》等著名的三大舞外，有《安舞》《太平乐》《大定乐》《圣寿乐》《光圣乐》；坐部伎六部，除武后时所制的《天授乐》《长寿乐》《鸟歌万岁乐》外，有《燕乐》和玄宗时所作的《龙池乐》《小破阵乐》(改作)。这些乐曲主要是初唐作品，此外亦有《安舞》《太平乐》等"周隋遗音"。立、坐二部的区别是：坐部伎坐奏于堂上，舞人较少(12 人以下)；立部伎立奏于堂下，舞人较多(百人上下)。坐部伎乐器品种丰富，雅、胡、俗兼备；立部伎则以鼓笛及龟兹部乐器为主。白居易《立部伎》所云"堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鸣"[④]，即说到立坐二部的区别。

二部伎实际上是代替十部伎而用于大型宫廷燕会的乐舞节目。《通典》卷一四六所谓"(燕乐)至是增为十部伎，其后分为立坐二部"[⑤]，《旧唐书》卷二九《音乐志》所谓"(高祖享宴)用九部之乐，其后分为立坐二部"[⑥]，表明在当时人眼中，立坐二部是继九部、十部之后产生的燕飨乐。因此，二部伎的用途也和九部、十部相近。《通典》卷一四六云："若寻常享会，先一日具坐立部乐名上太常，太常封上，请所奏御注而下。及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏散乐。"[⑦]《旧唐书》卷二

---

① 《新唐书》，中华书局，1975 年，页 5890。沈冬《唐代乐舞新论》已引述关于九部乐仪仗作用的资料，如《秦王天策上将制》云加赐李世民"前后鼓吹、九部之乐"，《旧唐书·玄奘传》云"敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎"送玄奘等入住慈恩寺。见该书页 37—38。

② 关于这一点，《唐代乐舞新论》亦有论述，认为不宜在"七/九/十"乐部这样一个以"四夷乐"为主的系统架构下推断华夷势力的消长(页 54)。这一看法是有道理的，因为所谓"系统架构"的本质，是在政治上象征华夷一统。不过，《新论》所谓"风格作为分类准则……终为乐部的主要特征"(页 33)，乃无根据，本文未能赞同。

③ 参见岸边成雄《唐代音乐史的研究》，下册第六章。

④ 《白居易集》，顾学颉校点，中华书局，1979 年，页 57。

⑤ 《通典》，页 3720。

⑥ 《旧唐书》，中华书局，1975 年，页 1059。

⑦ 《通典》，页 3730。

八《音乐志》云：玄宗燕设酺会，常御勤政楼，先由太常卿引雅乐列于楼下，奏鼓笛鸡娄，然后“太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎”。[①]《资治通鉴》卷二一八云：“初，上皇每酺宴，先设太常雅乐、坐部、立部，继以鼓吹、胡乐、教坊府县散乐、杂戏。”[②]这都说明二部伎是用于群臣酺会的太常乐舞。但二部伎具有以下几个明显的时代特点，因而与九部十部之乐相区别：

第一，九部十部之乐是顺序演出全部乐舞节目的，即史所称“遍奏九部”；而二部伎采用“御注”方式，即每次演出前由皇帝选择曲目。此即《通典》卷一四六注所云：“然所奏部伎，并取当时进止，无准定。”[③]

第二，九部十部之乐在演出时自成体系，而二部伎之演奏往往安排在雅乐与胡乐杂戏之间。

第三，现有记载表明，二部伎用于君臣燕乐，不再用于宴迎外国使者。与之相应，它改变了十部伎那种命名方式，不再以反映国别的乐队名为乐部名称，而代之以反映乐舞内容的乐曲名。

由此可见，二部伎是为宫廷燕会的需要而建立的一套乐舞节目。同九部十部之乐相比，它是朝会之乐，而非宾礼之乐。这样一来，它的艺术性大大加强了，仪式性则大大减弱。这意味着，不能只从仪式需要的角度理解乐部的成立。它产生和形成的路线也迥异于九部十部之伎：尽管二部伎中的《安舞》源于北齐乐舞，“舞蹈姿制犹作羌胡状”[④]；《太平乐》出于西南夷，以五头狮子人舞，“持绳者服饰作昆仑象”[⑤]；但此外十二部唐代新造的乐舞却都是中原风格的。这说明，把《周礼》的四夷乐制度看作唐代乐部制度的渊薮，[⑥]恐怕是不够全面的；四夷乐的传统，实际上只对应于九部、十部之乐。

（三）太常四部乐

太常四部乐是一种对太常寺所掌乐器进行分类的制度，流行于唐宋两代。《新唐书》卷二二二《南蛮传》记有贞元时的《南诏奉圣乐》，分龟兹部、大鼓部、胡部、军乐部等四部；《宋史》卷一四二《乐志》记有宋初的教坊乐，云其循唐代“旧制”分四部，前三部即法曲部、龟兹部、鼓笛部；[⑦]而唐代《乐府杂录》著录雅乐部、云韶部、清

---

① 《旧唐书》，页 1051。

② 《资治通鉴》，中华书局，1956 年，页 6993。

③ 《通典》，页 3730。

④ 《旧唐书》卷二九《音乐志》，页 1059。

⑤ 同上。

⑥ 参见《唐代乐舞新论》第 55 页《宫廷乐舞乐部考·结语》。

⑦ 岸边成雄《唐代音乐史的研究》下册第七章第三项依王易《乐府通论》，认为宋教坊四部为法曲部、龟兹部、鼓笛部、云韶部。按据《宋史·乐志》目录，“云韶部”乃是与“教坊”“钧容直”并列的机构，不可判属教坊四部。《宋史·乐志》所漏列者当是“鼓吹部”，详下文。

乐部、鼓吹部、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部等条，其中与南诏四部、宋教坊四部相合者，有龟兹部、胡部、鼓架部、鼓吹部。《玉海》卷一〇五“唐太常四部乐”条则对四部法的最初出现作了记录。此书引《玄宗实录》云：“先天元年八月己酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。”①也就是说，在二部伎盛行的时代，“太常四部乐”的提法就已经出现了。

关于太常四部乐的研究，以岸边成雄《唐代音乐史的研究》一书最为详细。岸边先生综合各种资料，判断此四部即(一)龟兹部及胡部，或曰法曲部；(二)鼓笛部；(三)大鼓部或曰云韶部；(四)军乐部。在我们看来，这种判断是很成问题的。从各种历史记载看，龟兹、胡乐一直是唐代宫廷音乐的两大部，不可合而为一；无论唐代抑或宋代，云韶部亦绝不同于大鼓部。宋人叶梦得《石林燕语》卷三云：“燕乐教坊外，复有云韶班、钧容直二乐。太祖平岭表，得刘氏阉官聪惠者八十人，使学于教坊，赐名箫韶部，后改今名。”②这条材料说明宋教坊四部原不包括“云韶部”。为此，今依《乐府杂录》《新唐书·南蛮传》《宋史·乐志》等典籍，重述唐太常四部的内容如下：③

龟兹部：唐乐府、南诏、宋教坊皆有此部。其乐重鼓板，有觱篥、笛、拍板、四色鼓、揩鼓、羯鼓、鸡娄鼓等乐器；又有《五方狮子》(舞《太平乐》曲)等戏，《破阵乐》《万斯年》等乐曲。从乐器组合形式看，源于七部、九部、十部中的龟兹部。

胡部：唐乐府、南诏有此部，宋教坊称“法曲部”。凉州府所进，其乐重丝竹(不同于龟兹部之重鼓板)，有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板等乐器；乐曲有《南诏奉圣乐》，用舞伎六十四人。按此部实为七部伎、九部伎中之西凉部。《隋书》卷一五《音乐志》记其乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等，④《旧唐书》卷二九《音乐志》云“周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”⑤：皆与《乐府杂录》所记一致。

鼓架部：唐乐府有此部，宋教坊称“鼓笛部”。其乐器有笛(宋教坊称“三色笛”)、两杖鼓(宋教坊称“杖鼓”)、拍板(宋教坊同)、答腊鼓(腰鼓)，戏有《代面》《钵头》《苏中郎》《踏摇娘》《羊头浑脱》《九头狮子》《弄白马》及各种杂技。南诏无此部，但有大鼓部，用二十四面大鼓。南诏大鼓部应是对二部伎乐队制度的模仿。《通典》卷一四六云：立部伎“自《安乐》以后皆雷大鼓，杂以龟兹乐……唯《庆善乐》独用

---

① 《玉海》，广陵书社，2007年，页1918上。

② 《石林燕语》，中华书局，1984年，页37。

③ 本文认为唐太常四部由鼓吹部、鼓架部、龟兹部、胡部组成，乃有一项坚强证据，即《乐府杂录》如此分部。参见本书第184页、208页。

④ 《隋书》，页378。

⑤ 《旧唐书》，页1068。

西凉乐，最为闲雅”①。可见在二部伎中，大鼓是与龟兹、西凉并列的乐部。

鼓吹部：唐乐府有此部，南诏称“军乐部”。二者所用乐器大致相同。南诏军乐用金铙、金铎、椆鼓、金钲等乐器，《乐府杂录·鼓吹部》则云：“即有卤簿、钲、鼓及角。”②所谓“卤簿”，指的是使用鼓吹乐的车驾仪仗。据《唐六典》卷一四、《通典》卷一〇七和《新唐书》卷二三《仪卫志》，唐鼓吹包括鼓吹、羽葆、铙吹、大横吹、小横吹等五部，总七十五曲；其中鼓吹部用椆鼓、大鼓、金钲、小鼓、长鸣、中鸣等乐器，羽葆部用椆鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓等乐器。宋教坊亦有鼓吹。《宋史》卷一四二《乐志》教坊条记录乾德二年“教坊高班都知郭延美又作《紫云长寿乐》鼓吹曲”；又云春秋圣节宴乐节目“第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹”。③ 此处“鼓吹”与“法曲”“龟兹”并列，应当也是教坊乐部之名。

关于太常四部乐，唐书《崔邠传》载有一条很重要的材料，云：

> 崔邠……后改太常卿，知吏部尚书铨事。故事，太常卿初上，大阅四部乐于署，观者纵焉。邠自私第去帽，亲导母舆，公卿逢者回骑避之，衢路以为荣。
>
> 崔邠……久乃为太常卿，知吏部尚书铨。故事，太常始视事，大阅四部乐，都人纵观。邠自第去帽，亲导母舆，公卿见者皆避道，都人荣之。④

崔邠是在唐宪宗元和年间任太常卿的。可见四部乐由太常管辖、太常卿上任后检阅四部乐的制度，直到公元9世纪仍在实行。检阅之时“都人纵观”，说明四部乐实际上是演练于广场的四支宏大的乐队。⑤《新唐书》卷二二二《南蛮传》记南诏四部乐云：“凡乐三十，工百九十六人，分四部。”其中龟兹部“凡工八十八人，分四列，属舞筵四隅，以合节鼓”；大鼓部“以四为列，凡二十四，居龟兹前部”；胡部“工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌咏”；军乐部“工十二人，服南诏服，立《辟四门》舞筵四隅，节拜合乐。又十六人，画半臂，执椆鼓，四人为列”。⑥ 由此可以想见唐太常四部乐的规模及其仪仗效果。按骠国王献四部乐之事发生在德宗贞元十八年，⑦

---

① 《通典》，页3720。

② 《乐府杂录》，古典文学出版社，1957年，页22。

③ 《宋史》，页3351、3348。

④ 《旧唐书》，页4117；《新唐书》，页5017。

⑤ 这和前文所说“太常四部乐是一种对太常寺所掌乐器进行分类的制度”并不矛盾。每种分类制度都联系于一定的物质或行为。“演练于广场的四支宏大的乐队”，正是四部分类制度的物质表现和行为表现。

⑥ 《新唐书》，页6309—6310。

⑦ 据《旧唐书·德宗纪》、《唐会要》卷一〇〇、《册府元龟》卷九七二、《资治通鉴》卷二三六。参见《唐代乐舞新论》，页159—160。

即崔郊"大阅四部乐"之前不久,故太常四部乐事实上已包含了南诏四部乐。《乐府杂录·胡部》云:"《奉圣乐》曲,是韦南康镇蜀时南诏所进,在宫调,亦舞伎六十四人。"①此正与《新唐书》卷二二二《南蛮传》所记"舞六成,工六十四人"②相合。

(四)其他乐部

除以上诸乐部以外,在唐代典籍中还有"清商一部""散乐一部""鼓吹一部""挽歌一部""女乐一部"等关于乐队的记录;《乐府杂录》在四部乐外,又列有"雅乐部""清乐部""熊罴部"。这些记载反映了乐部的多种形式的存在,其中具定制的有宫悬之部、鼓吹之部、挽歌之部和清乐之部。事实上,它们代表了同前述三种乐部相区别的另一类事物:九部、十部、二部、太常四部是隋唐时代的新兴乐部,宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等部是古已有之的传统乐部。

宫悬之部

宫悬是一种具仪仗功能的乐器组合形式,在周代,特指标志帝王身份的金石之乐。它由四架编钟编磬组成,其形如宫室,故名。《周礼·春官·小胥》所云"王宫县,诸侯轩县,卿大夫判县,士特县",据郑司农注,指的是帝王用四面悬制、诸侯用三面悬制、卿大夫用二面悬制、士用一面悬制。"四面像宫室,四面有墙,故谓之宫县"③。自汉以来,天子改朝换代后均有"乐舞八佾,设钟虡宫悬"④的庆典。日常设宫悬的场所,则有郊祀天地的祭坛、祭祖的太庙和大朝会的正殿。因此,宫悬成了帝王之乐或雅乐的标志。《南齐书》卷三三《王僧虔传》载王僧虔上表云:"悬钟之器,以雅为用。"⑤这句话便说到宫悬与雅乐制度之间的体用关系。

从历代文献所表现的观念看,所谓"雅乐",是一系列事物的结合。它配合郊祀、宗庙、朝会仪式,是大型仪式所用乐;它包含一套繁复的表演程序,有特定的乐曲、登歌、乐舞等内容;它讲究随律定均,亦即以音的关系象征天人之间的交通。但从物质角度看,雅乐最直接的标志,是宫悬以及操作宫悬的太常署乐工。所以在历史文献中,"雅乐一部"的实际涵义相当于"宫悬一部"。《魏书》卷一〇九《乐志》和《隋书》卷一五《音乐志》,便分别讲到这种雅乐之部和宫悬之部:

> 自中原丧乱,晋室播荡,永嘉已后,旧章湮没。太武皇帝破平统万,得古雅乐一部。正声歌五十曲,工伎相传,间有施用。自高祖迁居,世宗晏驾,内外多事,礼物未周。今日所有《王夏》、《肆夏》之属二十三曲,犹得击奏,足以阐累圣

---

① 《乐府杂录》,页25。
② 《新唐书》,页6309。
③ 郑玄注、贾公彦疏《周礼注疏》,《十三经注疏》本,中华书局,1980年,页795上。
④ 《三国志》卷四,中华书局,1982年,页153。
⑤ 《南齐书》,中华书局,1972年,页594。

之休风,宣重光之盛美。

自汉至梁、陈乐工,其大数不相踰越。及周并齐,隋并陈,各得其乐工,多为编户。至(大业)六年,帝乃大括魏、齐、周、陈乐人子弟,悉配太常,并于关中为坊置之,其数益多前代。……又造飨宴殿庭宫悬乐器,布陈簨虡,大抵同前,而于四隅各加二建鼓、三案。又设十二镈,镈别钟磬二架,各依辰位为调,合三十六架。至于音律节奏,皆依雅曲,意在演令繁会,自梁武帝之始也,开皇时,废不用,至是又复焉。高祖时,宫悬乐器,唯有一部,殿庭飨宴用之。平陈所获,又有二部,宗庙郊丘分用之。至是并于乐府藏而不用。更造三部:五郊二十架,工一百四十三人。庙庭二十架,工一百五十人。飨宴二十架,工一百七人。舞郎各二等,并一百三十二人。①

从这里可以知道隋代宫悬一部的规模:钟磬二十架或三十六架,建鼓八枚,镈十二枚,乐工一百至一百五十人。到唐代,其内容又有增益:

凡天子宫悬钟磬,凡三十六虡。(原注:镈钟十二,编钟十二,编磬十二,共为三十六架。……镈钟在编钟之间,各依辰位。四隅建鼓,左柷右敔。又设巢、竽、笛、管、篪、埙,系于编钟之下。偶歌琴、瑟、筝、筑,系于编磬之下。其在殿廷前,则加鼓吹十二案,于建鼓之外,羽葆之鼓、大鼓、金錞、歌箫、笳置于其上。又设登歌钟、节鼓、瑟、琴、筝、笳于堂上,笙、和、箫、篪于堂下。)②

《乐府杂录·雅乐部》所述,恰与以上内容一致,③说明中唐时代的雅乐之部或宫悬之部仍以三十六虡钟磬、四隅建鼓为主要特征。

鼓吹之部

鼓吹即古代的军乐和"恺乐",作为一种"振旅献捷"的乐种,始于秦汉以前。因

---

① 《魏书》,中华书局,1974年,页2841;《隋书》,中华书局,1973年,页373—374。

② 《旧唐书》卷四四《职官志三》,页1874—1875。

③ 《乐府杂录·雅乐部》记宫悬制度甚详明。所云"宫悬四面,天子乐也;轩悬三面,诸侯乐也;判悬二面,大夫乐也;特悬一面,士乐也"云云,与《周礼》所记一致。所云"宫悬四面,每面五架,架即簨虡也"云云,与《隋书》所记一致。其他文字,则述及宫悬之部的编制及其用途,例如:"十二律上钟九乳,依月排之。每面石磬及编钟各一架,每架列钟十二所,亦依律编之。四角安鼓四座:一曰应鼓,二曰腰鼓,三曰警鼓,四曰雷鼓。……乐即有箫、笙、竽、埙、篪、籥、跋膝、琴、瑟、筑,将竽形似小钟,以手将之即鸣也。次有登歌,皆奏法曲,御殿即奏《凯安》、《广平》、《雍熙》三曲,宴群臣即奏□□、□□、《鹿鸣》三曲。近代内宴,即全不用法乐也。郊天及诸坛祭祀,即奏《太和》、《冲和》、《舒和》三曲。凡奏曲,登歌先引,诸乐逐之。"《乐府杂录》,页21。

与西方、北方民族音乐有渊源关系，主要采用打击乐器和吹奏乐器进行演奏，故名“鼓吹”。汉代以来，鼓吹最重要的功能有二：一是用于卤簿，作为朝会、道路的车驾仪仗之乐，又称“骑吹”；二是用于殿庭，作为献捷、给赐、宗庙食举等活动的仪仗之乐，又称“黄门鼓吹”。到唐代，太常寺下设太乐、鼓吹二署，管理宫廷音乐。[①] 其中殿庭鼓吹采用自梁至隋的鼓吹十二案，又称“鼓吹熊罴十二案”；其中卤簿鼓吹则脱胎于隋代的鼓吹四部——棡鼓部、铙鼓部、大横吹部、小横吹部。

关于鼓吹十二案，《新唐书》卷二一《礼乐志》有较简明的记述，云：“若朝会，则加钟磬十二虡，设鼓吹十二案于建鼓之外。案设羽葆鼓一，大鼓一，金錞一，歌、箫、笳皆二。登歌，钟、磬各一虡，节鼓一，歌者四人，琴、瑟、筝、筑皆一，在堂上；笙、和、箫、篪、埙皆一，在堂下。”[②]故十二案亦可视为十二部，每部由羽葆鼓、大鼓、金錞、歌、箫、笳等十七种乐器、二十五名乐工歌工组成。《乐府杂录》称之为“熊罴部”，云：“熊罴架十二，悉高丈余，用木雕之，其状如床，上安版四，旁为栏，其中以登。梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外以施，殿庭宴飨用之，图熊罴以为饰故也。隋炀帝更于案下为熊、罴、貙、豹腾倚之状，象百兽之舞。又施宝幰于上，用金金彩饰之。奏《万宇清》、《月重轮》等三曲。亦谓之‘十二案’。”[③]也就是说，昔所谓“鼓吹”，在中唐太常寺中分为两大部，殿庭鼓吹称“熊罴部”，卤簿鼓吹称“鼓吹部”。

以卤簿鼓吹为“鼓吹”，乃因为卤簿是鼓吹的主要载体。实际上，唐代典籍中所谓“鼓吹一部”，均是关于卤簿鼓吹的记录。据《唐六典》卷一四、《大唐开元礼》卷二、《通典》卷一〇七和《新唐书》卷二三《仪卫志》，唐代卤簿鼓吹的部类及其内容可以列为以下二表：

唐代卤簿鼓吹等级表

<table>
<tr><th colspan="2">卤簿等级</th><th>鼓　吹</th></tr>
<tr><td rowspan="4">皇帝</td><td>大驾前部</td><td>鼓吹一部：棡鼓 12，金钲 12，大鼓 120，长鸣 120；
铙吹一部：铙鼓 12，歌、箫、笳各 24；
大横吹一部：大横吹 120，节鼓 2，笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥各 24；
羽葆一部：棡鼓 12，金钲 12，小鼓 120，中鸣 120，羽葆鼓 12，歌、箫、笳各 24。</td></tr>
<tr><td>大驾后部</td><td>羽葆一部：羽葆鼓 12，歌、箫、笳各 24；
铙鼓一部：铙鼓 12，歌、箫、笳各 24；
小横吹一部：小横吹 120，笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥各 24。</td></tr>
<tr><td>法驾</td><td>减太常卿，鼓吹减三之一</td></tr>
<tr><td>小驾</td><td>鼓吹减大驾之半</td></tr>
</table>

① 《唐六典》卷一四《太常寺》，页 402，406。

② 《新唐书》，页 463。

③ 《乐府杂录》，页 24，单行本原文有脱误，此为《文献通考》卷一三九所引佚文，见《文献通考》，页 1233 中。

（续表）

卤簿等级		鼓　　吹
皇太后 皇后		前后部鼓吹金钲、棡鼓、大鼓、小鼓、长鸣、中鸣、铙吹、羽葆 鼓吹、横吹、节鼓并减大驾之半
皇太子	前部	鼓吹一部：棡鼓 2，金钲 2，大鼓 36，长鸣 36； 铙吹一部：铙鼓 2，箫、笳各 6； 鼓吹一部：棡鼓 2，金钲 2，小鼓 36，中鸣 36。
	后部	大角 36； 铙吹一部：铙鼓 2，箫、笳各 6； 横吹一部：横吹 10，节鼓 1，笛、箛、筚篥、笳各 5。
亲王	前部	鼓吹一部：大鼓 18，长鸣 18，棡鼓 1，金钲 1，小鼓 10，中鸣 10。
	后部	大角 8； 铙吹一部：铙鼓 1，箫、笳各 4； 横吹一部：横吹 6 骑，节鼓 1 骑，笛、箫、筚篥、笳各 4。
第一品	前部	棡鼓、金钲各 1，大鼓 16，长鸣 16
	后部	大角 8； 铙吹一部：铙 1，箫、笳各 4； 横吹一部：横吹 6，节鼓 1，笛、箫、筚篥、笳各 4。
第二品	前部	棡鼓、金钲各 1，大鼓 14
	后部	大角 6； 铙吹一部：铙 1，箫、笳各 2； 横吹一部：横吹 4，笛、箫、筚篥、笳各 1。
第三品	前部	棡鼓、金钲各 1，大鼓 10
	后部	大角 4； 铙吹一部：铙 1，箫、笳各 2。 横吹一部：横吹 2，笛、箫、筚篥、笳各 1
第四品	前部	棡鼓、金钲各 1，大鼓 8
	后部	大角 2； 铙吹一部：铙、箫、笳各 1。

唐代大驾卤簿鼓吹及其乐曲表

	前部鼓吹	后部鼓吹	乐　　曲
鼓吹部	棡鼓 12， 金钲 12， 大鼓 120， 长鸣 120		棡鼓 10 曲：《警雷震》《猛兽骇》《鸷鸟击》《龙媒蹀》《灵夔吼》《鵰鹗争》《壮士怒》《熊罴吼》《石坠崖》《波荡壑》； 大鼓 15 曲，严用 3 曲：《元驎合逻》、《元驎他固夜》、《元驎跋至虑》； 警用 12 曲：《元咳大至游》《阿列干》《破达析利纯》《贺羽真》《鸣都路跋》《他勃鸣路跋》《相雷析追》《元咳赤赖》《赤咳赤赖》《吐咳乞物真》《贪大讦》《贺粟胡真》； 小鼓 9 曲：《渔阳》《鸡子》《警鼓》《三鸣》《合节》《覆参》《步鼓》《南阳会星》《单摇》； 长鸣 1 曲 3 声：一龙吟声，二彪吼声，三河声； 中鸣 1 曲 3 声：一荡声，二牙声，三送声。

（续表）

	前部鼓吹	后部鼓吹	乐曲
羽葆部	棡鼓12，金钲12，小鼓120，中鸣120，羽葆鼓12，歌、箫、笳各24	羽葆鼓12，歌、箫、笳各工人24	共18曲：《太和》《休和》《七德》《驺虞》《基王化》《纂唐风》《厌炎精》《肇皇运》《跃龙飞》《殄马邑》《兴晋阳》《济渭险》《应圣期》《御宸极》《宁兆庶》《服遐荒》《龙池》《破阵乐》。
铙吹部	铙鼓12，歌、箫、笳各24	铙鼓12，歌、箫、笳工人各24	共7曲：《破阵乐》《上车》《行车》《向城》《平安》《欢乐》《太平》。
大横吹部	大横吹120，节鼓2，笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥各24		节鼓24曲：《悲风》《游弦》《闲弦明君》《吴明君》《古明君》《长乐声》《五调声》《乌夜啼》《望乡》《跨鞍》《闲君》《瑟调》《止息》《天女怨》《楚客》《楚妃叹》《霜鸿引》《楚歌》《胡笳声》《辞汉》《对月》《胡笳明君》《湘妃怨》《沈湘》。
小横吹部		小横吹120，节鼓2，笛、箫、觱篥、笳、桃皮觱篥各24	小横吹部有角、笛、箫、笳、觱篥、桃皮觱篥六种，曲名失传。

由此可见，所谓“鼓吹一部”“铙吹一部”“横吹一部”，都是指一支用于仪仗的乐队。尽管在不同的仪仗中，它们有不同的内容；但可以判断：鼓吹部通常由棡鼓、金钲、大鼓等乐工乐器组成，铙吹部通常由铙鼓、箫、笳等乐工乐器组成，横吹部通常由横吹、笛、箫、筚篥、笳等乐工乐器组成。这些乐部并且有较为固定的曲目。由于卤簿鼓吹常用于赏赐，以表皇帝对勋臣的殊礼，故历史记录中常有“鼓吹一部”等提法。例如《旧唐书》卷五五《李轨传》云：“（高祖）又令鸿胪少卿张俟德持节册拜为凉州总管，封凉王，给羽葆鼓吹一部。”同书卷六四《巢王元吉传》云：“世充平，拜司空，余官如故，加赐衮冕之服、前后部鼓吹乐二部、班剑二十人、黄金二千斤。”[①]参照以上论述，可以推测“羽葆鼓吹一部”由棡鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、歌、箫、笳等乐工乐器组成，一般用于帝王大驾，是最高贵的赏赐；而“前后部鼓吹乐二部”则是皇太子所享用的仪仗，包括鼓吹、铙吹、横吹各二部。敦煌壁画中的《张议潮夫妇出行图》，是中晚唐“鼓吹一部”之面貌的写照。

挽歌之部

挽歌用于丧葬仪式，古属五礼中的凶礼。丧礼中最重要的节目是出殡送葬，故

---

① 《旧唐书》，页2250，2421。

其歌亦称“挽歌”。《说文解字》:“輓,引之也。从车,免声。”[1]也就是说,挽歌的原始涵义是执绋送终、引輀行路时所唱的悲歌,亦即《庄子》佚文所说的“绋讴”[2]。

关于挽歌的起始,一说出自春秋时的《虞殡》之歌,一说出自秦末田横之客的哀歌,一说出于汉武帝役人的劳歌。其中影响最大的是田横之客的哀歌。《乐府诗集·相和歌辞》载有《薤露》《蒿里》等曲及其“古辞”,足证田横门人作挽歌一事在挽歌史上具有里程碑的意义。崔豹《古今注·音乐》云:“《薤露》、《蒿里》,并丧歌也,出田横门人。横自杀,门人伤之,为之悲歌,言人命如薤上之露,易晞灭也,亦谓人死魂魄归乎蒿里,故有二章。……至孝武时,李延年乃分为二曲,《薤露》送王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人,使挽柩者歌之,俗呼为挽歌。”[3]又《晋书》卷二〇《礼志中》云:“汉魏故事,大丧及大臣之丧,执绋者挽歌。《新礼》以为挽歌出于汉武帝役人之劳歌,声哀切,遂以为送终之礼。”[4]这说明古人是从汉武帝所建挽歌制度的角度来追溯其起源的;汉乐府所掌挽歌,最早一支便是田横之客的哀歌。

《薤露》《蒿里》等曲,亦是挽歌制度形成的标志。《后汉书》记汉代国恤大丧之礼,说到“羽林孤儿、《巴俞》擢歌者六十人,为六列”,职唱挽歌。[5]《晋书》卷九八《桓温传》载汉大将军霍光事,云其死后“赐九旒鸾辂,黄屋左纛,辒辌车,挽歌二部,羽葆鼓吹,武贲班剑百人”。[6] 这是现存最早的关于“挽歌二部”的记录。到唐代,丧葬列入政令,凡临丧举哀、吊唁、丧事监护、赙赗、旌幅、辒车、挽歌、明器、墓田坟高均有规定。例如《通典》卷八六挽歌条:

> 大唐《元陵之制》:属三缪练绋于辒辌车为挽,凡六绋,各长三十丈,围七寸。执绋挽士,虎贲千人,皆白布袴褶,白布介帻,分为两番。挽郎二百人,皆服白布深衣,白布介帻,助之挽两边,各一绋。挽歌二部,各六十四人,八人为列,执翣。品官左右各六人,皆服白布褠衣,白布介帻。左右司马各八人,皆戴白布武弁,服白褠布,无领缘,并执铎。代哭百五十人,衣帻与挽歌同。至时,

---

① 许慎《说文解字》,中华书局,1963 年,页 303 下。

② 《初学记》卷一四“挽歌”:“莊子曰:‘绋讴所生,必于斥苦。’司马彪注曰:绋,引踈索也;斥,慢缓;苦,用力也。引绋所有讴者,为人用力慢缓不齐促急也。”中华书局,1962 年,页 363。《太平御览》卷五五二“挽歌”:“庄子曰:‘绋讴所生,必于斥苦。’司马彪注云:绋,引柩索也;斥,踈缓;苦,用力也。引绋所有讴者为人用力慢缓不齐促急之也。”中华书局影印,1960 年,页 2500 上。

③ 崔豹《古今注》卷中,《丛书集成初编》,第 274 册,页 10。

④ 《晋书》,中华书局,1974 年,页 626。

⑤ 参见《后汉书·礼仪志下》、《后汉书·孝献帝纪》注引《续汉书》,中华书局,1965 年,页 3145,391。

⑥ 《晋书》,页 2580。

有司引列于辒辌车之前后。其百官制，鸿胪寺司仪署令掌挽歌。三品以上六行三十六人，六品以上四行十六人，皆白练褠衣，皆执铎帗。①

又《开元七年丧葬令》云：

三品已上四引，四披，六铎，六翣，挽歌六行三十六人。有挽歌者，铎依歌人数，以下准此。五品已上二引，二披，四铎，四翣，挽歌四行十六人。九品已上二铎，二翣。其执引、披者，皆布帻、布深衣。挽歌者白练帻、白褠衣，皆执铎、披。②

可见所谓"挽歌一部"，在不同的丧礼中有不同的内容。尽管挽歌制度在中唐以后有所改变，挽歌人数有逐渐减少的倾向，但其定制仍然是三品以上以六行 36 人为一部、五品以上以四行 16 人为一部、九品以上以 10 人为一部。③

清乐之部

清乐是"清商乐"的别名，其涵义在历史上有过许多变化。宋玉《笛赋》所云"吟清商，追流徵"④，乃以"清商"指称一种"清越哀伤"的音乐⑤，其特点是把商音用为调式主音。汉代文献所谓"清商"，例如仲长统《乐志论》所云"弹南风之雅操，发清商之妙曲"⑥，则指使用清商调的丝竹之乐，或与之相配的歌曲。东汉以来，清商之曲广为流传，进入宫廷，曹魏时代遂设清商署以管之。《资治通鉴》卷一三四胡三省注所云"魏太祖起铜爵台于邺，自作乐府，被于管弦，后遂置清商令以掌之，属光禄勋"，⑦说的即是建安年间清商署的设立。这件事意味着宫廷中的俗乐（相和歌和清商三调等）从鼓吹署中独立出来有了专门的掌管，同时也意味着清商乐已具备作为乐部的条件。《乐府诗集》卷四四《清商曲辞》说："清乐者，九代之遗声，其始即相

---

① "三品以上六行三十六人"原作"三品以上六行三十人"，漏一"六"字。《通典》，页 2340。参见《唐六典》卷一八等。

② 仁井田升《唐令拾遗·丧葬令》，长春出版社 1989 年版汉译本，页 757—758。参见《唐六典》卷一八，页 508；《通典》卷八六，页 2338—2340。

③ 《全唐文》卷八五五载卢文纪《请禁丧制踰或奏》，谓元和六年状奏条流文武官及庶人丧葬，三品以上挽歌 36 人，五品以上挽歌 26 人，九品以上挽歌 16 人。又《全唐文》卷九七一载《请申定官民丧葬仪制奏》，云天成四年六月定制五品至六品挽歌 8 人，七品至八品挽歌 6 人，六品至九品挽歌 4 人。又参见《唐会要》卷三八葬部。

④ 《文选·西京赋》李善注引宋玉《笛赋》语，中华书局，1977 年，页 49 下。

⑤ 王运熙先生语，见《相和歌、清商三调、清商曲》，《当代学者自选文库·王运熙卷》，安徽教育出版社，1998 年，页 285。

⑥ 仲长统《乐志论》，《后汉书》卷四九《仲长统传》引，页 1644。

⑦ 《资治通鉴》，页 4220。

和三调是也"[①]。这便是在乐部的意义上使用"清乐"一词的:把清乐看作汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈、隋各代俗乐的遗存,认为它起源于曹魏清商署所掌管的相和三调。

两晋之交的战乱使这一意义上的清商乐分崩离析了。[②] 宋顺帝升明二年(478年)王僧虔任尚书令,从王氏《大明三年宴乐技录》关于三调歌曲"今不歌"、"今不传"、"十数年间,亡者将半"的记载[③]看,有一部分清商乐曾随晋室南迁而传至江南,但多不可歌,且音律讹失。留存于北方的清商乐则有一支传入凉州,又辗转迁至南朝,此即《隋书》卷一五《音乐志》所云"苻永固平张氏,始于凉州得之。宋武平关中,因而入南,不复存于内地"。[④] 后来,隋开皇初置七部乐,其中有清商伎;开皇九年平陈之后,又于太常置清商署,以管宋、齐旧乐。[⑤] 这是清商乐的再次结集,但它的内容已迥异于魏晋时代。《魏书》卷一〇九《乐志》记北魏孝文、宣武二帝所收南齐声伎,云其中包括"江左所传中原旧曲,《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属,及江南吴歌、荆楚四声,总谓清商,至于殿庭飨宴兼奏之"。[⑥] 这一记录说明,宋以后流传于南朝宫廷、后来又进入北朝宫廷的是新的清商曲——一小部分清商旧曲加上一大部分新产生的吴声西曲。清商乐的内容是随着时代推移而改变的。

由于以上缘故,一部分清商曲被称作"正声"。《南史》卷一八《萧惠基传》说:"自宋大明以来,声伎所尚,多郑、卫,而雅乐正声鲜有好者。惠基解音律,尤好魏三祖曲及相和歌,每奏辄赏悦不能已。"[⑦]《南史》卷二二《王僧虔传》说:"时齐高帝辅政,僧虔上表请正声乐,高帝乃使侍中萧惠基调正清商音律。"[⑧]又《北史》卷七四、《隋书》卷六七《裴蕴传》说:"遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从民。"[⑨]这些记载反映了"正声"与清商三调及其"音律"的对应关系,说明被称作"正声"的是具有某种音律特征的清商旧曲。经考订,这一意义上的"正声"是区别于"下徵"的一种音阶。根据《宋书》卷一一《律历志》中"正声调法:黄钟为宫,应钟为变宫,南吕为羽,林钟为徵,蕤宾为变徵,姑洗为角,太簇为商。……下徵调法:林钟为宫,南吕为商,应钟为角,黄钟为变徵,太簇为徵,姑洗为羽,蕤宾为变宫"[⑩]云云,

① 郭茂倩《乐府诗集》,中华书局,1979年,页638。
② 《隋书》卷一五《音乐志》云:"晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。"《隋书》,页377。
③ 参见《乐府诗集·相和歌辞》及《宋书·乐志》所引佚文。
④ 《隋书》,页377。
⑤ 《隋书》卷一五《音乐志》,页349。
⑥ 《魏书》,页2843。
⑦ 《南史》,中华书局,1975年,页500。又见《南齐书》卷四六,页811。
⑧ 《南史》,页602。
⑨ 《北史》,中华书局,1974年,页2551;《隋书》,页1574。
⑩ 《宋书》,中华书局,1974年,页215—217。

可以判断"正声"即今所谓"古音阶"①,"下徵"即今所谓"新音阶"。兹将其间异同表列如下②:

正声下徵二调表

律名 调名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
正声调	1		2		3		#4	5		6		7
下徵调	4		5		6		7	1		2		3

《宋书》卷九三《戴颙传》云:"其三调《游弦》、《广陵》、《止息》之流,皆与世异。太祖……以其好音,长给正声伎一部。颙合《何尝》、《白鹄》二声,以为一调,号为清旷。"③这里的《何尝》《白鹄》,又见于《宋书·乐志》,乃是汉相和歌中的二曲,均存"古词";因此,所谓"正声伎一部",指的是使用"三调"的一支乐队。清乐之部见于记载,以此最早。

关于清乐之部在唐代的情况,《旧唐书》卷二九《音乐志》有"燕享陈清乐、西凉乐,架对列于左右厢,设舞筵于其间"④之说,可见清乐之部类似于西凉之部,是一种器乐和乐工的组合。《新唐书》卷四八《百官志》又有"唐并清商、鼓吹为一署,增令一人"⑤之说,可见清乐同鼓吹一样,具仪仗、仪式功能。据《隋书》卷一五《音乐志》和《新唐书》卷二一《礼乐志》,在九部伎时代,清乐一部的内容为:

乐曲:歌曲有《阳伴》,舞曲有《明君》并《契》;

乐器:钟(编钟)、磬(编磬)、琴(独弦琴)、瑟、击琴、琵琶(秦琵琶)、箜篌(卧箜篌)、筑、筝、节鼓,笙、笛、箫、篪、埙(或吹叶),共十五种,唐增方响、跋膝两种;

乐工:隋二十五人,其中歌二人,舞四人,笙、笛、箫、篪等吹奏乐器每种二人,其他乐器每种一人;唐增方响、跋膝工四人。

---

① 按《魏书》卷一〇九《乐志》(页 2841)云:"自中原丧乱,晋室播荡,永嘉已后,旧章湮没。太武皇帝破平统万,得古雅乐一部,正声歌五十曲,工伎相传,间有施用。"这里的"正声歌五十曲",既然属"古雅乐一部",则其音阶必与古雅乐相合;易言之,它是用"古雅乐一部"演奏的"正声歌"。又《隋书》卷一五《音乐志》(页 353—354)云:"今梁、陈雅曲,并用宫声。……荀勖论三调为均首者,得正声之名,明知雅乐悉在宫调,已外徵、羽、角,自为谣俗之音耳。"亦表明"正声"的音律有别于清商新曲("谣俗之音"),其得名即因为合于古雅乐之故。

② 参见黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》,载《传统是一条河流》,人民音乐出版社,1990 年;王子初《略论荀勖笛上三调》,载《荀勖笛律研究》,人民音乐出版社,1995 年。

③ 《宋书》,页 2277。

④ 《旧唐书》,页 1081。

⑤ 《新唐书》,页 2144。

《乐府杂录·清乐部》所记乐器与上述乐器组合大致相同，云："乐即有琴、瑟、云和筝（其头像云）、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。"[1]这说明中唐时期的清乐之部是来源于九部伎中的清商伎的。

以上所述表明，唐代乐部是有其系统性的。这种系统性可从段安节《乐府杂录》一书见出。段安节曾在乾宁间（894—897）担任国子司业，其书追记《教坊记》以来"耳目所接"诸乐事，所分章节大致反映了中晚唐太常音乐的分部情况。其内容可列为以下一表：

《乐府杂录》所见中晚唐乐部系统表

类名	《乐府杂录》章节名	别名	特　点
乐部（诸乐之部）	1. 雅乐部	宫悬之部	用于郊庙朝会，乐工又称"坐部伎"，舞工又称"立部伎"
	2. 云韶部	内教坊法曲	文宗时采开元法曲及《霓裳羽衣》舞曲制成此部②
	3. 清乐部（七、九、十部之一）	正声部	
	6. 熊罴部	殿庭鼓吹	
乐部（太常四部）	4. 鼓吹部	卤簿鼓吹	
	7. 鼓架部	鼓笛部	有《代面》《钵头》《踏摇娘》及各种散乐杂伎
	8. 龟兹部（七、九、十部之一）		重鼓板，自隋以来均有《五方狮子》舞
	9. 胡部（七、九、十部之一）	西凉部	重丝竹，开元二十四年升于堂上
歌舞俳优	10－12：歌、舞工、俳优		人物、事迹及节目
乐器	13－26：琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓、拍板		人物及事迹
曲目	27－39：安公子、黄骢迭、离别难、夜半乐、雨霖铃、还京乐、康老子、得宝子、文叙子、望江南、杨柳枝、新倾杯乐、道调子		曲调本事
戏目	5. 驱傩，40. 傀儡子		
宫调	41－46：别乐仪识五音轮二十八调图、平声羽七调、上声角七调、去声宫七调、入声商七调、上平声调		共二十八调

---

① 《乐府杂录》，页22。

② 《新唐书》卷二二《礼乐志》（页478）："文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一，登歌四人，分立堂上下，童子五人，绣衣执金莲花以导，舞者三百人，阶下设锦筵，遇内宴乃奏。……乐成，改《法曲》为《仙韶曲》。"此与《乐府杂录·云韶部》（页22）所记大体相同。

此表所展示的内容，已不同于十部伎、二部伎时期的乐部系统了。可见唐代乐部系统也是随时间推移而改变的。这一改变从表中“诸乐之部”与“太常四部”的分立明显地反映了出来。按“诸乐之部”为雅乐部、云韶部、清乐部、熊罴部(殿庭鼓吹)，实即用于殿庭的乐部；“太常四部”则为鼓吹部(卤簿鼓吹)、鼓架部(表演散乐杂伎)、龟兹部、西凉部，实即用于道路和广场的乐部。前文所引“大阅四部乐”的资料，亦表明了四部乐的仪仗特质。因此，太常四部乐在中唐以后的流行，可以理解为作为仪仗之乐的室外乐部的流行。也就是说，《乐府杂录》不仅反映了太常四部时期宫廷音乐的基本分类，而且说明，从七部、九部、十部时期的乐部(主要用于宴迎外国使者的乐部)，到二部伎时期的乐部(主要用于君臣燕乐的乐部)，再到太常四部时期的乐部(主要用于仪仗的乐部)，唐代音乐的发展也通过乐部系统的变化得到了体现。

二、唐代乐部的类型及其立部原理

根据以上论述，我们可以明确两个事实：其一，所谓“乐部”，可以定义为太常所掌的乐舞队伍；其二，乐部的这一本质，在唐代有几种稍稍不同的表现，就新兴乐部而言，包括三种类型。

第一种是七部伎、九部伎、十部伎类型。这些乐部具有文化上的象征意义，因而具有综合性，以乐工乐器同特定音乐节目的结合为内容。它们是为某种仪式效果而编排的，所有节目均顺序演出。这种乐部实际上是特殊的乐舞队伍——纳入系统的组织规范与器物制度的乐舞队伍，亦即仪式乐舞的队伍。

第二种是太常四部等乐部的类型。这些乐部最重要的特征，不在于其节目内容，而在于作为其物质形式的器乐和乐工的组合。例如太常四部，就是四支器物风格不同的乐队。又如太常四部中的龟兹部、胡部(西凉部)，按《通典》卷一四六“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”①的说法，它们是隋至盛唐最重要的伴奏乐队。前文说过，太常四部是主要用于道路和广场的乐部。因此，其主要功能包括作为伴奏乐队的功能和作为仪仗队伍的功能。它们对器物及其规模的强调，一方面表明了它们作为乐队的性质，另一方面表明了它们作为仪仗队伍的性质。

第三种是二部伎类型，即不完全独立的乐部类型。它们一般有专门的舞队和曲目——例如《安乐》“舞者八十人”、《庆善乐》“舞童六十四人”、《太平乐》“百四十人歌《太平乐》”②——但它们没有专门的乐队。《通典》卷一四六论二部伎说：“自《长寿乐》以下，皆用龟兹乐，舞人皆著靴；唯《龙池乐》备用雅乐，而无钟磬，舞人蹑履。”③这

---

① 《通典》，页3718。

② 《旧唐书》，页1059—1060。

③ 《通典》，页3722。

就是说，在实际演出中，二部伎需要利用龟兹、西凉、雅乐等乐部来作伴奏。在这里，二部是舞人之部，龟兹、西凉、雅乐等是器乐之部。

以上三种类型，可以分别归为仪式队伍类型、仪仗队伍类型、舞蹈队伍类型。这几种不尽相同的形态，乃因不同的立部条件及立部要求使然。其共通点在于：每一乐部都是某种社会需要和物质条件的产物，因而都有政治（作为社会需要）的背景和器物制度（作为物质条件）的背景。

（一）政治的背景

七部伎、九部伎和十部伎是唐代新乐部的最早代表。从其产生过程可以窥见乐部成立的政治背景。

七部、九部、十部是伴随西域乐舞的输入而建立起来的乐部。其中天竺伎起于前凉王张重华据有凉州之时（公元350年左右），龟兹伎因前秦将领吕光讨灭龟兹（382年）而进入凉州，西凉伎在吕光、沮渠蒙逊据守凉州时综合龟兹乐与凉州音乐而成，疏勒、安国、高丽三伎则是北魏太武帝讨平北燕（436年）及交通西域的收获。这六种外族乐伎形成于公元350年以后的90年间。此外有两种于公元6世纪进入中原的外族乐伎：高昌伎和康国伎。前者因高昌款附而成为西魏（公元534至556年）的宫廷乐伎，后者随突厥皇后阿史那氏和亲北周（公元568年）而成为中原王朝的乐部。这些乐部的共同特点是：具有战利品、进贡物的身份，是中原王朝向外扩张的成果。它们在隋代七部乐中占了五部，在隋唐九部乐中占了七部，在唐代十部乐中占了八部，成立并流行于隋唐开国之时。[①] 可以推知，它们编组为隋唐燕飨乐部的最重要的意义，是象征隋唐王朝统一天下的武功。

关于七部、九部、十部伎的上述意义，还可以从其时代背景方面求索。按隋七部乐大约编组于开皇九年（589）[②]，即文帝灭陈，统一天下，“异代器物，皆集乐府”[③]，诏令郑译、牛弘、万宝常等修定雅乐之年。在此之前，危害多年的边患被瓦解：开皇二年大破突厥于白道、营州、凉州等地，迫使其遣使求和；开皇三年、四年又破吐谷浑军，为后来统一南北解除了后顾之忧。隋九部乐约编组于大业五年（609）。这一年，先是有突厥启民可汗来朝，后是有炀帝西巡至燕支山，高昌王、伊吾王及西域二十七国谒于道左，“焚香奏乐，歌舞喧噪”。[④] 据《隋书》卷三《炀帝纪》，正是在这次西巡的时候首次使用了九部乐：

（六月）壬子，高昌王曲伯雅来朝，伊吾（王）吐屯设等献西域数千里之

① 《隋书》卷一五《音乐志》。

② 参见岸边成雄《唐代音乐史的研究》，下册第484页。

③ 《隋书》卷一六《律历志》，页391。

④ 《资治通鉴》卷一八一，页5644。

> 地。……丙辰,上御观风行殿,盛陈文物,奏九部乐,设鱼龙曼延,宴高昌王、吐屯设于殿上,以宠异之。其蛮夷陪列者三十余国。[1]

显而易见,隋代七部乐、九部乐的成立,是同西北边境的军事和政治相关联的;它们是按周代"王者功成作乐"的礼仪而制作的乐舞。同样,唐九部乐成立于"武德初",即高祖登基,西突厥曷娑那可汗来降,始毕可汗遣使来朝,薛仁杲被收服之时;唐十部乐约成立于贞观十四年,即唐太宗平高昌、协律郎张文收创制《燕乐》之年。唐代九部乐、十部乐的最初事迹见于以下记录:

> 武德元年十月,突厥使来朝,帝宴太极殿,奏九部乐。
>
> 武德元年十一月己酉,降薛仁杲,帝大悦,置酒高会,奏九部乐。
>
> (贞观)十四年,有景云见,河水清。张文收采古《朱雁》、《天马》之义,制《景云河清歌》,名曰《燕乐》,奏之管弦,为诸乐之首,元会第一奏者是也。
>
> 贞观十六年十一月乙亥,还宫,宴百僚,奏十部乐。[2]

这些记录说明:九部、十部之伎兼具宾礼和嘉礼的功能,用于接待外国进贡使节和国内重要飨宴,是服务于内政与外交的重要礼仪。由此可以理解其成立的理由:一是"功成作乐",二是"以备华夷"。

北朝以来,突厥汗国的兴起与分裂深刻地影响了中原王朝的政治与制度。从时间上看,这一事件大致可划分为三个时期:其中公元6世纪中叶至隋代初年是突厥汗国走向极盛的时期,北齐、北周"莫之能抗,争请盟好"[3]。自隋开皇初年至唐贞观初年是两大政权相互峙立的时期,隋王朝一度迫使突厥臣服,版图扩大到西域伊吾(今新疆哈密),但中原内乱又造成了突厥的复盛。自贞观四年(630)唐军大破东突厥开始,是突厥汗国臣事唐王朝并逐渐消亡的时期,高宗显庆三年(658)迁安西都护府于龟兹,设安西四镇,标志了唐朝在西域的统治秩序的确立。[4] 从前文所述七部、九部、十部之伎的活动年表看,这些乐部实际上是成立于上述"峙立"时期并延续至"消亡"时期的制度。它们用于"华夷"的最后记录见于《玉海》卷一〇五引《实录》及《通典》,云贞观十七年于相思殿大飨百僚,"奏《庆善》、《破阵乐》并十部之乐,薛延陀、突利设再拜上寿";贞观二十一年"铁勒、回纥、俟利发等诸姓朝见,御天

---

① 《隋书》,页73。

② 贞观十四年条见《旧唐书》卷二八《音乐志》,页1046;余见《玉海》卷一〇五引《通典》和《实录》,页1915下。

③ 《北史》卷九九《突厥传》,页3304。

④ 吴玉贵《突厥汗国与隋唐关系史研究》,中国社会科学出版社,1998年,页405。

成殿陈十部乐而遣之”。[①] 在此之后，这些乐部就不常使用了。这说明七部、九部、十部之伎本质上是交接华夷的礼仪之乐。《礼记·乐记》曾说到礼乐“揖让而治天下”的功能，认为礼使人相敬，乐使人相亲，礼乐既可以“正交接”，又可以使“诸侯宾服，兵革不试”，所以有“王者功成作乐，治定制礼”的制度。[②] 七部、九部、十部之伎实际上也是在这一思想的影响下产生的；不过由于面向四夷，因此它们杂用了四夷之乐。有两个事例可以说明这些乐部的文化特质和时代特性。其一是大业二年，突厥染干可汗来朝，“炀帝欲夸之，总追四方散乐大集东都”[③]的事例；其二是元稹、白居易新乐府辞批评夷音乱华的事例，如云：

> 雅弄虽云已变乱，夷音未得相参错。自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。《火凤》声沈多咽绝，《春莺啭》罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。[④]
>
> 法曲法曲合夷歌，夷声邪乱华声和。以乱乾和天宝末，明年胡尘犯宫阙。乃知法曲本华风，苟能审音与政通。一从胡曲相参错，不辨兴衰与哀乐。愿求牙、旷正华音，不令夷夏相交侵。[⑤]

炀帝宴迎突厥使者的散乐，后来被九部伎、十部伎代替。可见设立九部、十部有夸饰的意图。十部伎所含诸西域乐舞均产自绿洲地区，亦即产于西域的定居民族之中；突厥是游牧民族，虽无此种乐舞，但文化心理上彼此接近。可见设立这些乐部亦有感化的意图。早在元白以前，这批“胡乐”就受到一批中原人物的反对，至元白时代亦渐渐衰落。可见九部、十部的命运是和民族关系紧密联结的。它们主要因外交礼仪的需要而立部，是属于中原与突厥两大政权相互峙立这个特定时代的现象。

二部伎之所以能够代替九部、十部之伎而盛行，其原因亦在于它拥有不同于九部、十部之伎的政治背景。这一背景的要点就是它面向唐帝国内部的政治，而不再面向外部（“四夷”）。根据《通典》卷一四六的记载，二部伎各伎大抵以颂扬王业昌盛及其文治武功为内容，例如《安乐》为“后周武帝平齐所作”，《庆善乐》“象文教洽而天下安乐”，《大定乐》“象平辽东而边隅大定”，《圣寿乐》的主题是“圣超千古，道泰百王，皇帝万年，宝祚弥昌”。另外，《太平乐》歌太平，《破阵乐》歌破阵，《上元乐》

---

① 《玉海》，页1915下—1916上。

② 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》，《十三经注疏》本，中华书局，1980年，页1529下，1530下。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》，页381；《通典》卷一四六，页3728。

④ 《元稹集》卷二四《法曲》，中华书局，1982年，页282。

⑤ 《白居易集》卷三《法曲歌》，页56。

歌"上元",《龙池乐》歌龙池之瑞,《光圣乐》"歌王业所兴"①——总之,是按《礼记·乐记》所谓"王者功成作乐治定制礼"原则制定的乐舞。它们的特点是实现了由强调武功向强调文德的转变。例如《旧唐书》卷二九《音乐志》记载《破阵乐》的创制情况说:此乐原以"发扬蹈厉,声韵慷慨"为特色,舞蹈"象战阵之形";贞观七年,根据太宗"虽以武功定天下,终当以文德绥海内"的思想,更其名为《七德》之舞。② 由此可知,二部伎和九部、十部之伎的区别在于:作为二部伎之背景的,是和平年代的政治;而作为九部伎、十部伎之背景的,则是战争年代的政治。如果说九部、十部之伎体现了《周礼》四夷乐的思想,那么,二部伎便体现了《礼记》"钟鼓干戚所以和安乐"③的思想。分坐、立为二部,这正是对先秦雅乐堂上、堂下二分之制的模仿。

(二)器物制度的背景

九部伎在成立以后,除用于迎接外使、大飨百僚以外,还发挥了作为仪仗的功能。例如史籍中有如下记载:

> 《旧唐书》卷二《太宗本纪》:武德四年,太宗"俘二伪主及隋氏器物辇辂献于太庙"。高祖大悦。十月,加号天策上将,"赐金辂一乘,衮冕之服,玉璧一双,黄金六千斤,前后部鼓吹及九部之乐,班剑四十人"。
>
> 《旧唐书》卷五《高宗本纪》:乾封元年正月七日癸酉,"宴群臣,陈九部乐,赐物有差,日昳而罢"。
>
> 《旧唐书》卷一九一《玄奘传》:"高宗在东宫,为文德太后追福,造慈恩寺及翻经院,内出大幡,敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎,送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺。"
>
> 《新唐书》卷一九《礼乐志》:皇帝元正、冬至受群臣朝贺而会,"设九部乐,则去乐县,无警跸。太乐令帅九部伎立于左右延明门外,群官初唱万岁,太乐令即引九部伎声作而入,各就座,以次作"。④

这些记载表明,九部乐类同于鼓吹,可用于车驾,亦可用于仪式上的陈设。这一"陈设"功能早在大业年间隋炀帝以九部乐夸饰于诸蕃国之时已见端倪——所谓"盛陈文物,奏九部乐,设鱼龙曼延,宴高昌王、吐屯设于殿上"⑤,这正是唐代盛陈九部乐器工衣之法的滥觞。

---

① 《通典》卷一四六,页3718—3721。

② 《旧唐书》,页1060,1046,1045。

③ 《礼记·乐记》语,《十三经注疏》本,页1529中。

④ 《旧唐书》,页28,89,5109;《新唐书》,页429—430。

⑤ 《隋书》卷三《炀帝纪》,页73。

九部乐的陈设功能或曰仪仗功能，事实上是同唐代乐部的器物制度相表里的。五胡乱华以后，传入中原的外族乐舞不可计数，但只有少数乐舞品种编入了乐部。这些乐舞的共同特点就是拥有完整的乐器工衣的制度。这一点，可以从关于《乐令》的资料中见出。

“令”是具有法律效用的国家规定，以皇帝的名义颁行。初见于汉代。① 此后迅速发展，至晋代泰始令有四十篇的规模，至隋代开皇令有三十卷（篇）的规模。② 晋、隋之时的律令，结构臻于完备，代表了中国古代法令的成熟形态，也构成唐令的雏形。至于其中同音乐有关的内容，则在开皇令中散见于《衣服》《卤簿》《仪制》等篇章，到唐代开元二十五年编为独立的《乐令》。③ 隋唐所立七部伎、九部伎、十部伎，便是以国家著令的法律形式完成的：

《隋书》卷一五《音乐志》：“始开皇初，定令置《七部乐》：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。”

《通典》卷一四六：“大唐平高昌，尽收其乐，又进《燕乐》，而去《礼毕曲》。今著令者唯十部。”

《旧唐书》卷二九《音乐志》：“周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。宋世有高丽、百济伎乐。魏平冯跋，亦得之而未具。周师灭齐，二国献其乐。隋文帝平陈，得清乐及文康礼毕曲，列九部伎，百济伎不预焉。炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐转写其声，而不齿乐部。西魏与高昌通，始有高昌伎。我太宗平高昌，尽收其乐，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。今著令者，惟此十部。虽不著令，声节存者，乐府犹隶之。”④

事实上，不仅七部、九部、十部之伎，唐代诸乐部都是通过法令的形式确定下来的：

二部伎。在日本《倭名类聚抄》一书《装束部》《音乐部》《调度部》等篇章中，对十部伎、坐立二部伎的介绍常常引用“唐令”。例如其书《装束部·腰带类》云：“唐《乐令》云：‘宴乐伎一部，舞二十人，金铜腰带，乌皮靴。’”“唐《乐令》云：‘《承天》，舞四人，紫绫袷袍，紫接鞦。’”又《冠帽类》：“《唐令》云：‘《景云》，舞八人，五色云冠。’”

---

① 仁井田升《〈唐令拾遗〉序论》，载《唐令拾遗附録》，页 802。

② 参见《唐六典》卷六。

③ 见《〈唐令拾遗〉序论》。

④ 《隋书》，页 376—377；《通典》，页 3726；《旧唐书》，页 1069。

又《衣服类》:"《唐令》云:'《庆善乐》,舞四人,白丝布大口裤。'"[1]这说明唐代二部伎的制度是通过法令颁行的。

雅乐部。自隋代起,雅乐制度即以律令的形式确认。例如《隋书》卷一四《音乐志》有云"高祖既受命,定令,宫悬四面各二虡"[2]云云,隋《开皇令》有云"皇太子轩悬,去南面"[3]云云。唐代乐令的内容亦多关于雅乐之部。日本仁井田升《唐令拾遗》复原开元二十五年乐令凡八条,其中六条关于雅乐,例如有一条云"诸宫县之乐,镈钟十二,编钟十二,编磬十二,凡三十有六虡"云云。[4]

清乐部。唐代史籍明确记有关于清乐乐部的"令"文。例如《通典》卷一四六"清乐"云:"大唐武太后之时,犹六十三曲。今其辞存者有……三十二曲。……当江南之时,《巾舞》、《白纻》、《巴渝》等衣服各异。梁以前,舞人并十二人,梁武省之,咸用八人而已。《令》:工人平巾帻,绯褶。舞四人……乐用钟一架,磬一架,琴一,一弦琴一,瑟一,秦琵琶一,卧箜篌一,筑一,筝一,节鼓一,笙二,笛二,箫二,篪二,叶二,歌二。"[5]按此语又见《旧唐书》卷二九《音乐志》,后一句云"《令》:……乐用钟一架,磬一架,琴一,三弦琴一,击琴一"[6]云云。

鼓吹部。《白氏六帖》卷五八论鼓吹,直接引用了《乐令》,云:"《乐令》:诸道行军,应给鼓角者,三万人以上,给大角十四具,大鼓二十四面;二万以上,角八具,鼓十四面;万人以上,角六具,鼓十面;不满万人,临时量给。军三分减一。"[7]《唐令拾遗》复原有唐开元七年、开元二十五年鼓吹令,亦对鼓吹乐部的器物数量作了明确规定。

龟兹部。龟兹部始于后凉吕光伐龟兹(385年),此后便流行于北朝魏齐周三代宫廷。天和六年(571)周武帝迎娶北狄皇帝后阿史那氏,采其所携,制为新龟兹乐部。后来隋代立七部伎,龟兹伎遂编为其中第六伎。唐开元七年、二十五年乐令有云:"诸大燕会,则设十部之伎于庭,以备华夷。……龟兹伎一部,工人皂丝布头巾,绯丝布袍,锦袖,绯布裤;舞四人,红抹额,绯袄,白裤,乌皮靴;竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、横笛、觱篥各一,铜钹二,答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、羯鼓、侯提鼓、腰鼓、鸡娄鼓、贝各一。"[8]

西凉部。西凉部略晚于龟兹部,始于后凉吕光据守凉州,乃改造龟兹乐而成。

---

① 《唐令拾遗》,页473,473—474,474,474。

② 《隋书》,页343。

③ 《唐令拾遗》,页461;《隋书》卷一四《音乐志》,页344。

④ 《唐令拾遗》,页458—476。

⑤ 《通典》,页3716—3717。

⑥ 《旧唐书》,页1067。

⑦ 《白孔六帖》卷五八,文渊阁《四库全书》影印本,台湾商务印书馆,1986年,第891册,页919上。

⑧ 《唐令拾遗》,页465—466。

始称“秦汉伎”，后传至北魏、北周，号“国伎”。隋代立七部伎，其首部即为《国伎》。唐开元七年、二十五年乐令有云：“诸大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。……《西凉伎》一部，工人平巾帻，绯褶；白舞一人，方舞四人，假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口裤，五彩接袖，乌皮靴；编钟、编磬各一架，歌二人，弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、长笛、短笛、大觱篥、小觱篥、箫、腰鼓、齐鼓、担鼓各一，铜钹二，贝一。”①

据此，我们又可以对唐代乐部作一个补充定义：它是通过《乐令》规定下来的音乐组织，是国家礼乐的物质手段。这是所有乐部的共同特征。从《乐令》的内容看，乐部制度首先是关于乐器工衣之数量的制度（在诸书中纳入“衣服”“装束”“仪制”“调度”等部类），其次是关于使用者之品秩的制度。因此，乐部制度又是国家仪制的组成部分。《宋史》卷一二六《乐志》说：“王者致治，有四达之道，其二曰乐，所以和民心而化天下也。历代相因，咸有制作。唐定乐令，惟著器服之名。”②重视“器服”，这正是唐代乐部的特征。而乐部之所以重视“器服”，则因为乐器工衣之数具有仪式和仪仗的意义，不仅标志了礼仪的规模，而且可资划分礼仪的等级。

上述情况，事实上还反映了一个更重要的道理：一个乐部是否能够成立，乃取决于它是否具有同宫廷仪制需要相适应的物质条件。以下记录表明，所谓“乐器工衣创造既成”，正是诸乐部诞生的契机：

《隋书》卷一五《音乐志》：“及大业中，炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕，以为九部。乐器工衣创造既成，大备于兹矣。”

《通典》卷一四六：“炀帝……平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列乐部。”“《高丽乐》……大唐武太后时尚能二十五曲，今唯能习一曲，衣服亦寖衰败，失其本风。”

《旧唐书》卷二八《音乐志》：“天宝十五载，玄宗西幸，禄山遣其逆党载京师乐器乐伎衣尽入洛城。寻而肃宗克复两京，将行大礼，礼物尽阙。命礼仪使太常少卿于休烈使属吏与东京留台领，赴于朝廷，诏给钱，使休烈造伎衣及大舞等服，于是乐工二舞始备矣。”

《旧唐书》卷二四《礼仪志》：“旧仪，大祭祀，宫悬、轩悬奏于庭，登歌于堂上。自至德二载克复两京后，乐工不备，时又艰食，诸坛庙祭享，空有登歌，无坛下、庭中乐及二舞。”③

---

① 《唐令拾遗》，页465—466。

② 《宋史》，中华书局，1985年，页2939。

③ 《隋书》，页377；《通典》，页3726，3723；《旧唐书》，页1052，935。

前两段话是说乐器工衣对于建立乐部的必要性,后两段话则讲到了乐器工衣对于一个政权的意义,亦即作为礼仪象征的意义。具有同样意义的记述——关于乐部在安史之乱中被破坏的记述——又见于以下典籍:

> 《新唐书》卷二二《礼乐志》叙玄宗君臣共为荒乐,云:"其后巨盗起,陷两京,自此天下用兵不息,而离宫苑囿遂以荒堙,独其余声遗曲传人间,闻者为之悲凉感动。"
>
> 《资治通鉴》卷二一八叙及玄宗酺宴之乐坐部、立部、鼓吹、胡乐、舞马、犀象,云:"安禄山见而悦之,既克长安,命搜捕乐工,运载乐器、舞衣,驱舞马、犀、象皆诣洛阳。"①

这里实际上说到了二部伎及玄宗朝宫廷乐舞消失的原因:因为战乱毁坏了乐器工衣。可见二部伎制度是依靠相关的乐工、乐器、舞衣等事物而存在的;换言之,一种制度的兴衰,乃取决于某种物质条件的存亡。据《旧唐书》卷一三《德宗纪》记载,贞元十四年(798),二部伎中的《破阵乐》曾与九部伎共同演出;据《新唐书》卷二一六《吐蕃传》记载,长庆二年(822),吐蕃宴迎唐使者,"乐奏《秦王破阵》曲,又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》、杂曲,百伎皆中国人"②。此外有资料说明,二部伎中的《破阵乐》至唐末仍旧在各地上演;二部伎中的其他乐曲,如《大定乐》《太平乐》《龙池乐》等,亦以俗曲、法曲、军乐的名义长期保存和流传。但作为乐部的二部伎,却只能说是早已亡于安史之乱了,因为所谓"乐部",其核心或其本质是每一部所拥有的"乐器工衣",而不是乐曲。明了这一点,我们就能明白:何以隋唐乐志不厌其烦地记录了诸乐部的器物构成,而未必提及乐曲。例如前文所引《唐乐令》对龟兹伎、西凉伎的记录就是这样。又如该书所记燕乐伎:

> 诸大燕会,则设十部之伎于庭,以备华夷。燕乐伎一部,工人绯绫袍,丝布裤。舞二十人,《景云乐》舞八人,花锦袍,五色绫裤,五色云冠;《庆善乐》舞四人,紫绫大袖,碧绫褴裆,白丝布大口裤,假髻;《破阵乐》舞四人,绯绫袍,锦衿褾,绯绫裤;《承天乐》舞四人,紫绫袷袍,紫接鞢,进德冠,并金铜腰带,乌皮靴。玉磬、方响各一架,搊筝、筑、卧箜篌、小箜篌、大琵琶、小琵琶、大五弦、小五弦、吹叶、大笙、小笙、长笛、尺八、大觱篥、小觱篥、大箫、小箫、正铜钹、和铜钹各一,歌二人,揩鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓、贝各二。③

---

① 《新唐书》,页 477;《资治通鉴》,页 6993—6994。

② 《新唐书》,页 6103。

③ 《唐令拾遗》,页 465—466。

这意味着,我们应当从器物条件、制度需要这样两个相关联的角度,来认识唐代乐部的立部原理。

不过,比较起来,三种类型的乐部所依据的物质条件是不一样的。其间区别,也缘于功能上的区别。换言之,乐部的仪式性、仪仗性,与其物质要求的强度成正比关系。例如,尽管二部伎有其仪式性或仪仗性——其中《大定乐》"象平辽东而边隅大定"、《上元乐》画云衣"以象元气"、《圣寿乐》"舞之行列必成字"——但它无疑是为满足文治的需要而产生的,因而较重视节目的内容与艺术性而非外部规模。据《唐会要》卷三三,《庆善乐》产生于太宗驾临其诞生地,与群臣赋诗宴乐之时,诗有云"共乐还乡宴,歌此大风诗"[①]云云;《大定乐》产生于高宗与群臣宴于洛阳城门,观屯营新教演舞之时。又据《教坊记》,《圣寿乐》本是教坊女舞,由教坊中最出色的女妓宜春院人表演。此外,坐部诸伎皆为小型乐舞,仪式性已经完全让位于艺术性了。正因为这样,二部伎采用了俗乐的配乐方式。《通典》卷一四六说:"自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐;鼓舞曲多用龟兹乐:其曲度皆世俗所知也。"[②]二部伎所采用的以西凉、龟兹二部作伴奏的方式,就是这种"世俗所知"的"杂曲"方式。

有必要补充说明的是:二部伎并不是唐代乐部的典型形式。相反,在以上三种类型中,最具本质意义的应是第二种类型——太常四部乐的类型。这不光因为太常四部乐的历史最长、应用最普遍,[③]不光因为它是另外两种乐部的基础,而且因为它在唐代乐部发展史上代表了一个高潮。从上文《乐府杂录》内容表中可以看到:唐代乐部经历了由重仪式性到重仪仗性的历史转变;太常四部乐处在这一转变的高潮段落——重仪仗性的段落。如果说乐部的仪仗功能是通过器物规模体现出来的,那么,唐代乐部便标志了中国古代音乐文明的水平。

三、唐代乐部的历史渊源

"乐部"一词原有三个涵义:其一指乐署,即掌管音乐的官方机构;其二为书名,例如《隋书》卷三二《经籍志》经部乐类所著录的《乐部一卷》《春官乐部五卷》;其三指音乐部伍,即上文所说的"乐部"。《通典》卷一四六有云:"散乐,非

---

① 《唐会要》,中华书局,1955 年,页 614。

② 《通典》,页 3718。

③ 《通典》卷一四四"乐悬"(页 3686)云:"燕享陈清乐、西凉乐。架对列于左右厢,设舞筵于其间。旧皇后庭但设丝管,隋大业尚侈,始置钟磬,犹不设镈钟,以镈磬代。武太后称制,用钟,因而莫革。"可见清乐、西凉二部早已作为器乐和乐工的组合,用于燕飨时的"陈列"。又见《旧唐书》卷二九《音乐志》,页 1081。

部伍之声，俳优歌舞杂奏。”[①]这里的“散乐”，作为“非部伍之声”，它便是同“乐部”相对的概念。[②]

在以上三种用法中，掌乐官署的用法产生最早。以下五种资料表明，在北魏、北周两代，“乐部”曾正式用为掌乐官署的名称：

（一）北魏太武帝立五部尚书，其中有乐部。

《南齐书》卷五七《魏虏传》记：“佛狸置三公、太宰、尚书令、仆射、侍中，与太子共决国事。殿中尚书知殿内兵马仓库，乐部尚书知伎乐及角史伍伯，驾部尚书知牛马驴骡，南部尚书知南边州郡，北部尚书知北边州郡。”[③]

（二）长孙石洛、陆隽曾任北魏乐部尚书，胡长命曾任北魏乐部郎。

《魏书》卷二六《长孙肥传》：“石洛，世祖初为羽林郎，稍迁散骑常侍。从征赫连昌，为都将，以功拜乐部尚书，赐爵临淮公，加宁西将军。”卷四〇《陆俟传》：“隽，高宗世历侍中、给事，显祖初，侍御长。以谋诛乙浑，拜侍中、乐部尚书。”卷九二《列女传》：“乐部郎胡长命妻张氏，事姑王氏甚谨。”[④]

（三）北魏乐部掌修雅乐，并向诸王大臣提供伎人以为娱乐。

《魏书》卷一〇九《乐志》：“太和初，高祖垂心雅古，务正音声。时司乐上书：‘典章有阙，求集中秘群官议定其事，并访吏民有能体解古乐者，与之修广器数，甄立名品，以谐八音。’诏‘可’。虽经众议，于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺。然方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。”卷四八《高允传》：“今诸王纳室，皆乐部给伎以为嬉戏。”“诏曰：‘允年涉危境，而家贫养薄。可令乐部丝竹十人，五日一诣允，以娱其志。’”又见《北史》卷三一《高允传》。[⑤]

---

① 《通典》，页3727。

② 唐代典籍中亦有“散乐部”的提法，指宫廷音乐中的散乐队伍，其性质仍不同于有定制的“乐部”。《旧唐书》卷二九《音乐志》“清乐”：“汉有盘舞，今隶散乐部中。又有幡舞、扇舞，并亡。”页1068。

③ 《南齐书》，页985。

④ 《魏书》，页654，917，1980。

⑤ 《魏书》，页2828，1074，1088；《北史》，页1122，1130。

（四）北周武帝保定四年(564)改“大司乐”为“乐部”。①

《北史》卷三〇《卢同传》:“保定四年,改宗伯为纳言,礼部为司宗,大司礼为礼部,大司乐为乐部。”《周书》卷五《武帝纪》:“五月……丁亥,改礼部为司宗,大司礼为礼部,大司乐为乐部。”又见《北史》卷一〇《周高祖武帝本纪》。②

（五）北周之时,辛彦之、长孙平曾任乐部大夫,斛斯椿曾任乐部中大夫,唐令则曾任乐部下大夫。

《北史》卷八二《辛彦之传》:“及周闵帝受禅,彦之与小宗伯卢辩,专掌仪制。历典祀、太祝、乐部、御正四曹大夫,开府仪同三司,封五原郡公。”《隋书》卷四六《长孙平传》:“及(宇文)护伏诛,拜开府、乐部大夫。”《北史》卷四九《斛斯椿传》:“天和……六年,除司宗中大夫,行内史,仍摄乐部。”《周书》卷三二《唐瑾传》:“瑾次子令则,性好篇章,兼解音律,文多轻艳,为时人所传。……大象中,官至乐部下大夫。”后一则又见《北史》卷六七《唐瑾传》。③

这些记述表明:作为官署的“乐部”,曾存在于从北魏太武帝至西魏恭帝,以及武帝以后的北周这两个时期。其职能相当于隋唐两代的太常寺。据《隋书·百官志》和《唐六典·太常寺》,隋唐太常寺辖太乐、鼓吹(含清商)、总章等署,掌管礼仪教化,其内容是秦汉以来历朝“太常寺”的延续。因此,“乐部”的后两个涵义——作为书名、作为音乐部伍的涵义,应当是承接它的第一个涵义——作为掌乐机构的涵义——而来的。也就是说,当掌乐官署以“乐部”为名之时,记述其内容的图书,便使用了《春官乐部》一类书名;而当它重新恢复“太常”一名之时,“乐部”便转变为关于音乐部伍的名称。《旧唐书》卷二九《音乐志》云:“隋文帝平陈,得清乐及文康、礼毕曲,列九部伎,百济伎不预焉。炀帝平林邑国,获扶南工人及其匏琴,陋不可用,但以天竺乐转写其声,而不齿乐部。”④此处“乐部”的用法,明显沿袭了北魏以来的习惯。

无论是从音乐官署的角度看,还是从音乐部伍的角度看,乐部的历史渊源都可以追溯到古远的乐工制度。按中国的乐工制度产生于祭神之礼。传说中的上古大舞——黄帝的《云门大卷》、炎帝的《咸池》、颛顼的《承云》、帝喾的《九招》、帝尧的

① 西魏恭帝三年(556),宇文泰辅政,“行周礼,建六官”。“大司乐”一名始于此年。见《周书》卷二《文帝纪》,中华书局,1971,页36。

② 《北史》,页1101;《周书》,页70;《北史》,页350。

③ 《北史》,页2752;《隋书》,页1254;《北史》,页1788;《周书》,页565;《北史》,页2356。

④ 《旧唐书》,页1069。

《大章》、虞舜的《箫韶》、夏禹的《大夏》①——都是邦国的祭祀乐舞，因而联系于一定的乐工队伍、一定的祭祀仪制和一定的机构。史籍所载“周公制礼作乐”之事，以及《尚书·立政》所载文王、武王“敬事上帝”，建立“大都、小伯、艺人、表臣百司、大史、尹伯”等官职之事，②是西周初年礼乐器物已有定制的证明。《周礼·春官》则描写了一个具有相当规模的乐工舞人管理机构：在大司乐的统辖之下，构成以乐师为首的学官、以大师为首的乐官、以大卜为首的卜官、以大祝为首的巫官、以大史为首的史官等五大系统。其中从事演奏、舞蹈、歌唱、讽诵等事的乐工舞人近一千五百人，包括乐师（掌教国子）128 人，瞽矇（掌奏乐、诵诗）300 人，眡瞭（掌打击乐器，扶持瞽矇进行乐事）300 人，磬师、钟师、笙师、镈师、籥师、籥章、典庸器、司干等演奏和管理器乐的人员近四百人，此外有掌奏散乐及四方之乐的鞮鞻氏、韎师、旄人不下一百人。各部之中均有大夫、士、府、史、胥、徒等各级官员，各种乐器均有专人掌管，这意味着专门的器乐队伍业已形成。事实上，北周建立五部尚书，改大司乐为乐部，并在其中设立大夫、中大夫、下大夫等官职，这种制度正是对周礼的模仿。

秦汉以来，掌乐官署又称“乐府”。“乐府”一名曾见于《吴越春秋》和《越绝书》，表明在春秋时代，已经设立制作、保存、演奏乐器和乐曲的官署。③ 1977 年，陕西

---

① 见《周礼·大司乐》《吕氏春秋·古乐》《汉书·礼乐志》《尚书·皋陶谟》《左传·昭公二十九年》。

② 《尚书正义》，《十三经注疏》本，中华书局，1980 年，页 231 中。

③ “乐府”一名最早见于《吴越春秋·夫差内传》和《越绝书》卷一〇《越绝外传记吴王占梦》。《夫差内传》云：“吴王果兴九郡之兵，将与齐战。道出胥门，因过姑胥之台，忽昼假寐于姑胥之台而得梦。及寤而起，其心恬然怅焉。乃命太宰嚭，告曰：‘寡人昼卧有梦，觉而恬然怅焉。请占之，得无所忧哉？梦入章明宫，见两锧蒸而不炊；两黑犬嗥以南，嗥以北；两鋘殖吾宫墙；流水汤汤，越吾宫堂；后房鼓震箧箧有锻工；前园横生梧桐。子为寡人占之。’太宰嚭曰：‘美哉！王之兴师伐齐也。臣闻：章者，德锵锵也；明者，破敌声闻，功朗明也。两锧蒸而不炊者，大王圣德，气有余也。两黑犬嗥以南、嗥以北者，四夷已服，朝诸侯也。两鋘殖宫墙者，农夫就成，田夫耕也。汤汤越宫堂者，邻国贡献，财有余也。后房箧箧鼓震有锻工者，宫女悦乐，琴瑟和也。前园横生梧桐者，乐府鼓声也。’”朱春生《吴越春秋辑校汇考》，上海古籍出版社，1997 年，页 78—79。《越绝书》所记与之相似，云：“昔者吴王夫差之时，其民殷众，禾稼登熟，兵革坚利，其民习于斗战，阖庐□剬子胥之教，行有日，发有时。道于姑胥之门，昼卧姑胥之台。觉寤而起，其心惆怅，如有所悔。即召太宰而占之，曰：‘向者昼卧，梦入章明之宫。入门……越吾宫墙；见前园横索生树桐；见后房锻者扶挟鼓小震。子为寡人精占之，吉则言吉，凶则言凶，无谀寡人之心所从。’太宰嚭对曰：‘善哉！大王兴师伐齐。……见两黑犬嗥以北，嗥以南，四夷已服，朝诸侯也。两铧倚吾宫堂，夹田夫也。见流水汤汤，越吾宫墙，献物已至，财有余也。见前园横索生树桐，乐府吹巧也。见后房锻者扶挟鼓小震者，宫女鼓乐也。’吴王大悦，而赐太宰嚭杂缯四十疋。”《越绝书》，上海古籍出版社点校本，1985 年，页 73。由此可见，当时乐府的职能不仅是制作和保存乐器，而且是演奏乐曲。

秦始皇陵附近出土秦代编钟，其上篆有“乐府”二字。史籍关于乐府机构的设立，有两种看似矛盾的记录：其一是《汉书》卷二二《礼乐志》及卷三〇《艺文志》所说的“至武帝定郊祀之礼”，“乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”；[①]其二是诸书所记汉初乐府活动，例如《史记》卷八《高祖本纪》记沛中歌儿一百二十人作吹乐和习汉高祖《大风歌》、《汉书》卷二二《礼乐志》记汉惠帝二年“乐府令夏侯宽”改房中乐为《安世乐》。这种“矛盾”，应当理解汉代乐府发展的两个阶段：尽管汉初已有隶属于奉常（后改太常）的乐府官署，但包含固定制度和乐工组织的乐府，受容了大批俗乐的乐府，却是在汉武帝时代建立的。这一点可以从“采诗夜诵”、“以李延年为协律都尉”、“举司马相如等数十人造为诗赋”等记录中见出。[②] 这些记录表明，所谓“有赵代秦楚之讴”，乃意味着在武帝时的乐府中已聚集起赵代秦楚等地的民间乐工歌手。此后一百年，当汉哀帝即位之初，发生了丞相孔光等人上奏请罢乐府冗员之事。这又表明汉代乐府在这百年间有了长足发展。据《汉书》卷二二《礼乐志》所载奏文，当时乐府有乐工 829 人，其中包括主管官员（乐府令、乐府丞、音监、仆射等）十余人，郊庙演奏员（郊祭乐员、外郊祭员、诸族乐人等）一百四十余人，鼓员（临淮鼓员、巴俞鼓员、族歌鼓员、安世乐鼓员、东海鼓员、商乐鼓员、长乐鼓员、缦乐鼓员等）约二百七十人，特技员（夜诵员、听工等）近十人，乐器员（张瑟员、琴工员、主调篪员、钟员、磬员、箫员、竽员、柱员、绳弦员等）近四十人，地方乐队（郑四会员、齐四会员、楚四会员、巴四会员、铫四会员等）一百二十余人，歌舞杂戏人员（常从倡、常从象人、秦倡员、秦倡象等）九十多人，歌员（蔡讴员、齐讴员等）十人，此外有“师学”142 人。在这八百多人中，有四百四十多人属“不应经法，或郑卫之声”[③]——经同《汉书》卷三〇《艺文志》比较，可知其中相当数量来自民歌采集地区。[④] 由此可见，汉武帝以来在采诗名义下征集俗乐的举措，既造就了汉代乐府中的诸种歌舞乐队，也为后世乐部的形成奠定了基础。

汉代乐府史的资料表明了这样一个事实：从民间（包括四夷）聚集乐工，是乐部得以形成的重要途径。而魏晋南北朝的乐府史资料则表明，在乐部形成过程中还存在一条与此相对应的途径，即乐工分散流动的途径。这一途径是移民和战乱的必然产物，古已有之，例如《论语・微子》所记“太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适

---

① 《汉书》，页 1045，1756。

② 根据《汉书》卷三〇《艺文志》歌诗类著录，班固所谓“始立乐府”，乃把有计划地采集歌诗并创作、整理新歌诗等举措作为重要标志。也就是说，汉武帝所立乐府制度包括四方面内容：一是扩建乐府机构，二是规范乐工管理，三是重兴采诗制度，四是确定郊祀礼仪。参见王小盾《〈文心雕龙・乐府〉三论》，载《文学遗产》，2010 年第 3 期。

③ 《汉书》卷二二《礼乐志》，页 1073—1074。

④ 参见王小盾、许继起《论〈汉书艺文志〉所载汉代歌诗的渊源》一文，待刊。

蔡,四饭缺适秦,鼓方叔入于河,播鼗武入于汉,少师汤、击磬襄入于海"①。从音乐史的角度看,它的意义是造成了宫廷音乐同民间音乐的交融,打破旧的文化格局而构成了多个音乐文化中心。唐代乐部制度实际上是以这种音乐文化多元发展的局势为背景的,因为除掉因四夷乐进入隋唐王朝而形成的那些乐部以外,雅乐、清乐、鼓吹等中土旧有乐部乃构成唐代乐部最大部分。若对史料作细心钩稽,那么可以发现,这些乐部经过了以下聚合过程:

(一) 以中原都城为据点的聚合

这一聚合过程的起点是北方古都洛阳。洛阳位于中国腹地,曾在东周立为都城。公元25年,刘秀在洛阳建立东汉王朝,洛阳再次成为全国的政治、文化中心。此后经曹魏文帝、明帝、废帝、少帝、元帝,以及西晋武帝、惠帝、怀帝、愍帝,洛阳享有这种中心地位达260年。公元311年,洛阳被汉将刘曜攻陷,西晋王朝的文物礼法散失四方,中原王朝的乐工器用从此开始了流亡的历史。

在流亡过程中,这支乐工队伍保持了相对集中的状态。其原因在于,他们是礼制和华夏正统的标志。五胡乱华,尽管汉民族传统文化遭受了巨大破坏,但它同时也影响了北朝各国的政治文化。当华夏文物礼法输入五胡之时,北方十六国政权为标榜各自的正统地位,纷纷"假中国之礼乐文章",在总体上接受了汉族的制度文化,其标志之一就是以中原旧有乐工器用为基础重建礼乐制度。因此,在连年的战争中,宫廷礼乐器物成为最引人注目的战利品。九部伎之集于隋唐王朝,北朝乐工之集于诸国都城,都缘于此。这也是北方宫廷音乐传统得以延续和发展的重要原因。

洛阳从文化中心的位置上滑落,其时间长度只有180年。公元493年,为进一步巩固政权并继续向南发展,北魏孝文帝决定迁都洛阳,其意图是借助作为东汉、西晋都城的洛阳的历史基础,确立北魏政权作为汉室正统的形象。这样一来,洛阳重新成为中国最繁华的都市,保存礼乐文物四十多年。《魏书》卷一〇九《乐志》说:

> 永嘉已下,海内分崩,伶官乐器,皆为刘聪、石勒所获,慕容儁平冉闵,遂克之。王猛平邺,入于关右。苻坚既败,长安纷扰,慕容永之东也,礼乐器用多归长子。及垂平永,并入中山。自始祖内和魏晋,二代更致音伎;穆帝为代王,愍帝又进以乐物;金石之器虽有未周,而弦管具矣。逮太祖定中山,获其乐县,既初拨乱,未遑创改,因时所行而用之。②

这里所说的就是自永嘉之乱以来两百年间,礼乐器用以洛阳为起点而复归于洛阳

---

① 《论语注疏》,《十三经注疏》本,中华书局,1980年,页2530上。

② 《魏书》,页2827。

的流动。这一流动主要按"洛阳—襄国—邺城—长安—长子—中山—平城—洛阳"的路线,以及"洛阳—襄国—邺城—长安—长子—中山—邺城—广固—长安—统万—平城—洛阳"的路线,经过了以下中原都城:

从洛阳到襄国。这是两条路线的共同起点。永嘉五年(311),匈奴汉王刘聪遣将领刘曜攻破洛阳,俘晋怀帝;建兴四年(316),刘氏又破长安,俘晋愍帝,致西晋覆灭。公元318年,刘聪死,刘曜继位,迁都长安,改国号为赵,史称前赵。此时羯族人石勒趁前赵内乱,出兵占领平阳、洛阳,建后赵于襄国(今河北邢台);至公元329年又俘刘曜于洛阳城西,灭前赵。石勒立国之初,即建立太学,选将佐子弟三万人教之,后又增置宣文、宣教、崇儒、崇训等十余小学于襄国四门。《魏书》卷一〇九《乐志》所谓"伶官乐器,皆为刘聪、石勒所获"[①],指的便是礼乐器物从洛阳到襄国的流动。

从襄国到邺城。永嘉之乱后,西晋宫廷的乐器工衣经前赵王朝而转入后赵石氏之手。公元349年,后赵内乱,汉人冉闵取而代之,在邺城建立冉魏王朝。石氏王朝的宫廷乐工遂迁于邺城。

从邺城到长安。邺城在今河北省临漳县西南,本是曹魏的都城。建安十三年(208),魏武帝曹操即已营建邺城作为国都。至黄初元年(220),魏文帝曹丕接受禅让后,才将都城迁往洛阳。后赵石勒称帝后,于咸康元年(335)迁都于邺。作为魏室清商乐策源地的邺城,此后有36年繁华。公元352年,慕容儁平定冉魏,攻占邺城,将西晋乐工纳入前燕宫廷。其时冉魏邺城的乐人产生了分流。其中一部分乐工于后赵内乱时(公元349年)南迁寿春,辗转流入位于江东的东晋朝廷;另一部分先被慕容儁携入前燕宫廷,后在前秦名将王猛攻克邺城(公元370年)灭亡前燕之时,沦为前秦战俘,随大军进入关中长安。《魏书》卷一〇九《乐志》所谓"慕容儁平冉闵,遂克之"[②],《晋书》卷二三《乐志》所谓"王猛平邺,慕容氏所得乐声又入关右"[③],说的就是这次流动。

从长安到长子。此时的长安,已经由前赵的都城变成统一了北方中国的前秦的都城。公元383年,前秦与东晋决战于淝水,大败;氐族苻氏的前秦逐渐瓦解,流亡于前秦的慕容氏宗室乘机复国,建立西燕。公元386年,慕容永进据长子(今山西长子西),即西燕皇帝位,苻坚所得前燕宫廷的大部分乐工和雅乐器物从长安东进,入长子,成为西燕王朝的宫廷音乐。《魏书》卷九五《慕容永传》载此事云:"率鲜卑男女三十余万口,乘舆服御、礼乐器物,去长安而东。"[④]又卷一〇九《乐志》亦云:

---

① 《魏书》,页2827。

② 同上。

③ 《晋书》,页698。

④ 《魏书》,页2064。

“苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子。”[①]长安宫中另一部分礼乐器用则流向其他地区，见下文。

从长子到中山。当慕容永即位之时，慕容垂也建立了后燕，定都中山（今河北定县）。公元394年，慕容垂攻克长子，灭亡西燕政权，获其礼乐，移之于中山。此即《魏书》卷一〇九《乐志》所云“及垂平永，并入中山”[②]。其事亦载于《魏书》卷九五《慕容永传》，云：“永所统新旧民户，及服御、图书、器乐、珍宝，垂尽获之。”[③]又《晋书》卷一二三《慕容垂载记》：“永所统新旧八郡户七万六千八百及乘舆、服御、伎乐、珍宝，悉获之，于是品物具矣。”[④]

从中山到平城。西晋末年，中原大乱，鲜卑拓跋氏的势力在长城以北发展起来。公元386年，拓跋珪建立北魏，定都盛乐（今内蒙古和林格尔）；公元398年，迁都平城（今山西大同市东北）。公元397年，北魏攻占中山，后燕公卿将士降者二万余人。其中若干部众东迁龙城，官吏士人和宫廷中的大部分乐工乐器则迁至平城。此即《魏书》卷一〇九《乐志》所云“逮太祖定中山，获其乐县”[⑤]。

从中山到邺城到广固。这是前一条路线的分支。按在公元397年，当北魏进攻后燕都城中山之际，后燕有一部分太乐工伎逃离中山，投奔了镇守邺城的南燕王慕容德。公元399年，慕容德迁都广固（今山东青州市），称燕皇帝，工人伎乐亦随之进入广固。《资治通鉴》卷一〇九“隆安元年”记此事云：三月壬子，后燕主慕容垂之子慕容宝与太子策、辽西王农、高阳王隆等万余骑逃离中山，“乐浪王惠、中书侍郎韩范、员外郎段宏、太史令刘起等帅工伎三百奔邺”。[⑥]《隋书》卷一五《音乐志》记此事云：“慕容垂破慕容永于长子，尽获苻氏旧乐。垂息为魏所败，其钟律令李佛等，将太乐细伎，奔慕容德于邺。德迁都广固，子超嗣立，其母先没姚兴，超以太乐伎一百二十人诣兴赎母。”[⑦]又《资治通鉴》卷一一四“义熙三年”胡三省注：“长安之陷，太乐诸伎入于西燕；西燕之亡，慕容垂收以归于中山；中山之陷，相率奔邺，由是南燕得之。”[⑧]

从广固到长安。上文所引《隋书·音乐志》和《资治通鉴·义熙三年》都提到南燕主慕容超“以太乐伎一百二十人”送往姚兴据守的长安，向后秦交换人质之事。此事发生在太上三年（407）。《晋书》卷一二八《慕容超载记》载其事云：“超母妻既

---

① 《魏书》，页2827。

② 同上。

③ 《魏书》，页2065。

④ 《晋书》，页3089。

⑤ 同①。

⑥ 《资治通鉴》，页3445。

⑦ 《隋书》，页350。

⑧ 《资治通鉴》，页3600。

先在长安，为姚兴所拘，责超称藩，求太乐诸伎，若不可，使送吴口千人。……超遣其仆射张华、给事中宗正元入长安，送太乐伎一百二十人于姚兴。”①《资治通鉴》卷一一四“义熙三年”载：冬十月，“南燕主超使左仆射张华、给事中宗正元献太乐伎一百二十人于秦，秦王兴乃还超母妻，厚其资礼而遣之，超亲帅六宫迎于马耳关。”②这批宫廷伎乐原出前秦长安，辗转经西燕、后燕、南燕，21年后又回到后秦的长安。

从长安到统万。统万在今内蒙古乌审旗南白城子。公元413年，大夏王赫连勃勃筑都城于此地，称“统万”城，意为“统一天下，君临万邦”。③ 公元417年，刘裕讨灭后秦，将大部分长安乐工带回江南；其余乐工乐器则滞留长安。公元418年，大夏王赫连勃勃夺取长安，在长安灞上即皇帝位。其后留太子赫连璝镇长安，自己退至统万城，长安的乐工乐器也随至统万。

从统万到平城。公元426年，北魏主拓跋焘大举进攻统万。次年，拓跋焘占领统万城，俘获夏主赫连昌的家属、宫人万余人以及秦雍士人数千人，又收其乐工乐器迁至平城。《魏书》卷一〇九《乐志》载其事云：“太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲。”④又见下文所引《资治通鉴》卷一三七。

（二）以凉州为据点的聚合

汉代的凉州包括张掖、酒泉、敦煌、武威、金城五郡，亦即今甘肃省西北部。古为戎狄和月氏所居，后为匈奴所居，至汉武帝时归入中原王朝的版图。凉州也就是所谓河西走廊。其地四通八达，随着丝绸之路的繁荣而成为政治、经济、军事的重地。晋惠帝永宁元年(301)，张轨自请任凉州刺史，领护羌校尉。适逢永嘉之乱，张轨因势保据凉州，史称前凉。其后有张寔、张骏、张重华等人相继为前凉之主。公元376年，前秦将领吕光讨灭前凉，公元386年据凉州建国；死后子侄相残，于公元403年为后秦姚兴所灭。其时河西分割为三：鲜卑族秃发乌孤于公元397年建南凉，占有今武威及青海西宁地区，公元414年亡于西秦；汉族人李暠于公元400年建西凉，占有今酒泉地区，公元421年亡于北凉；匈奴人沮渠蒙逊于公元400年建北凉，占有今张掖地区，后占有全部河西走廊，公元439年亡于北魏。在以上130年间，统治凉州的是前后相继的五凉政权。其中西凉建都于酒泉，北凉一度建都于张掖，其余诸凉则建都于姑臧(今武威)。

从东汉末年起，中原大乱，凉州便成为相对安定的地区。中原人士纷纷避难于此，其中尤以来自洛阳周围的人口为多。故史籍中有“中州避难来者日月相继”、

---

① 《晋书》，页3178—3179。

② 《资治通鉴》，页3602。

③ 《晋书》卷一三〇《赫连勃勃载记》，页3205。

④ 《魏书》，页2841。

“秦川中，血没腕，唯有凉州倚柱观”[1]之说。而五凉政权均能注意收纳人才，兴办国学，鼓励私人讲授。凉州于是聚集了大批文人学者和乐工艺伎。据史籍记载，其中较重要的有以下几次乐工聚合：

永嘉之乱时，洛阳太常乐工迁徙入凉州，其中有清商乐部。至公元376年，此乐入于前秦。《隋书》卷一五《音乐志》：“清乐其始即清商三调是也，并汉来旧曲。乐器形制，并歌章古辞，与魏三祖所作者，皆被于史籍。属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。”[2]《资治通鉴》卷一三七胡三省注：“晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西。”[3]

前凉永乐元年(346)，凉州牧张骏卒，其子张重华嗣立，主凉州军政至公元353年，其时天竺王重四译来贡男伎，中国始有天竺乐部。《隋书》卷一五《音乐志》：“《天竺》者，起自张重华据有凉州，重四译来贡男伎。”[4]

前秦建元二十年(384)，吕光攻克龟兹；次年携西域奇伎异戏等归姑臧，中国始有龟兹乐部。事见《十六国春秋辑补》卷八一及《晋书》卷一二二《吕光载记》，云建元二十一年三月，吕光“以驼二万余头致外国珍宝及奇伎异戏”[5]而还。又《隋书》卷一五《音乐志》：“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。”[6]《隋书》卷一四《音乐志》则记录了龟兹乐的乐器、歌曲、舞曲。

吕光还姑臧、据凉州之时，所率军队及带回的西域人(包括龟兹乐人)大多居留河西。这些乐师和乐器在凉州逐渐形成新型的音乐品种——西凉乐。《隋书》卷一五《音乐志》：“《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。”[7]《通典》卷一四六：“西凉乐者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为《秦汉伎》。后魏太武既平河西，得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。魏代至隋咸重之。”[8]

公元439年，北魏太武帝拓跋焘率军包围姑臧，北凉主沮渠牧犍出降，北凉亡。当地三万户被迁至京师，凉州诸乐亦随之迁入平城，成为北魏宫廷乐人的主要组成部分，并为北齐和隋朝所继承。《隋书》卷一五《音乐志》：“《龟兹》者，起自吕光灭龟

① 《晋书》卷八六《张轨传》，页2229。
② 《隋书》，页377。
③ 《资治通鉴》，页4315。
④ 《隋书》，页379。
⑤ 《十六国春秋辑补》，《丛书集成初编》，第3819册，页566—567；《晋书》，页3056。
⑥ 《隋书》，页378。
⑦ 同上。
⑧ 《通典》，页3731。

兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。”[①]《魏书》卷一〇九《乐志》：“世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。”[②]《资治通鉴》卷一三七：“初，魏世祖克统万及姑臧，获雅乐器服工人，并存之。其后累朝无留意者，乐工浸尽，音制多亡。”胡注：“宋文帝元嘉四年，魏克统万；十六年，克姑臧。晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西；夏克长安，获秦雅乐：故二国有其器服工人。”[③]

（三）以建康、荆州等南方城市为据点的聚合

建康旧称建业，是孙权于公元229年所建的新都。晋建兴元年(313)因避愍帝讳，改名建康。建康之地即今天的南京市，居长江下游，有三吴之富；其东北有钟山，孙权又于江岸筑石头城，故诸葛亮有云“钟阜龙盘，石城虎踞”。从三国吴开始到南朝陈，建康连续成为六个王朝的首都。

当中国北方频频发生战乱之时，长江下游成了逃亡者竞相趋奔的地方。今存于华南地区的六朝墓砖上，有“永嘉世，九州岛空，余吴土，盛且丰”、“永嘉中，天下灾，但江南，尚康乐”等文字，乃当时流行的谚语。[④] 谭其骧统计，永嘉之乱时北方有八分之一的人口南逃，其中三分之一侨居在今江苏省，即建康及其周边；而南渡之人中，以冠冕缙绅之流为最盛。[⑤] 这样一来，建康便成了实际上的中国文化中心。也就是说，它不仅作为当时南部中国的政治、经济中心，吸纳了江南文化的精华；而且因为周围散布有琅琊、淮南、广川、高阳、堂邑、魏郡、南东海、南兰陵、南东平等侨郡，事实上也为来自中原的文化所包围。故东晋和南朝政权，其统治集团皆以北方南迁士族为主体，其制度文化亦继承和移植了汉晋体制。《晋书》卷六五《王导传》云：“洛京倾覆，中州士女避乱江左者十六七。”[⑥]文中子《中说·述史篇》云：“江东中国之旧也，衣冠礼乐之所就也。”[⑦]《北史》卷八二《何妥传》云：“自永嘉播越，五都倾荡，乐声南度，以是大备江东。”[⑧]《旧唐书》卷二八《音乐志》云：“自永嘉之后，咸、洛为墟，礼坏乐崩，典章殆尽，江左掇其遗散，尚有治世之音。”[⑨]这表明，作为中国传统文化聚集点的建康，亦是当时礼乐文化的中心。

礼乐文化之聚集于建康，是通过西晋乐工的南迁实现的。除永嘉之乱时的“乐

---

① 《隋书》，页378。

② 《魏书》，页2828。

③ 《资治通鉴》，页4315。

④ 广西梧州市博物馆《梧州市晋墓、南朝墓发掘简报》，载《文物资料丛刊》第8期，文物出版社，1983年；麦英豪等《广州西郊晋墓清理报导》，载《文物参考资料》1955年第3期。

⑤ 谭其骧《晋永嘉丧乱后之民族迁徙》，载《燕京学报》第15期，1934年。

⑥ 《晋书》，页1746。

⑦ 《中说》，《二十二子》，上海古籍出版社影印，1986年，页1323上。

⑧ 《北史》，页2758。

⑨ 《旧唐书》，页1040。

声南度”以外，还有几次较大规模的乐工迁徙。其中一次是永和八年(352)，慕容儁平定冉魏、攻占邺城，原来经前赵、后赵而进入邺城的西晋乐工，此时部分南逃而至东晋朝廷。第二次是永和十一年(355)，尚书仆射谢尚镇守寿阳(今安徽寿县)，采集由襄国、邺城南逃的乐人，在东晋宫廷建起了钟石之乐。第三次发生在孝武帝太元八年(383)淝水大战之时，西晋乐工杨蜀等作为战利品加入东晋，建起了四厢金石之制。第四次是义熙六年(410)，刘裕北灭南燕，将南燕都城广固(今山东青州市)的工人伎乐携至江南。第五次是义熙十三年(417)，刘裕率军攻克后秦国都长安，获乐南归。史籍记其事云：

晋氏之乱也，乐人悉没戎虏，及胡亡，邺下乐人，颇有来者。谢尚时为尚书仆射，因之以具钟磬。太元中，破苻坚，又获乐工杨蜀等，闲练旧乐，于是四箱金石始备焉。

及慕容儁平冉闵，兵戈之际，而邺下乐人亦颇有来者。永和十一年，谢尚镇寿阳，于是采拾乐人，以备太乐，并制石磬，雅乐始颇具。而王猛平邺，慕容氏所得乐声又入关右。太元中，破苻坚，又获其乐工杨蜀等，闲习旧乐，于是四厢金石始备焉。

义熙……十三年……九月，公至长安。长安丰全，帑藏盈积。公先收其彝器、浑仪、土圭之属，献于京师；其余珍宝珠玉，以班赐将帅。①

至此，冉魏、前秦、南燕和后秦保存的汉魏旧乐成为东晋宫廷音乐的组成部分，南朝有了比较完整的礼仪音乐。

在以上记录当中，特别值得注意的是关于“邺下乐人”的记录。其中包括“胡亡”(冉魏灭亡)时南渡的邺下乐人，经荆州和寿阳进入东晋朝廷的邺下乐人②，随王猛大军进入长安而后又被东晋缴获的邺下乐人。这些乐人成了东晋雅乐的中坚。也就是说，经洛阳、襄国而至邺城的西晋乐工，尽管后来分流到长安、长子、中山、广固等地，但他们最终都到达了建康。由此可以肯定，建康的宫廷音乐，实际上是对西晋宫廷音乐的复制。

在以上记录当中，另外值得注意的是关于音乐品种的记录。太元八年(383)淝水之战时，东晋缴获了前秦所传的关中《檐橦胡伎》③，以及前秦乐工杨蜀等所代表

---

① 《宋书》卷一九《乐志》，页540；《晋书》卷二三《乐志》，页698；《宋书》卷二《武帝纪》，页42。

② 《宋书》卷一九《乐志》：“庾亮为荆州，谢尚共为朝廷修雅乐。”页540。

③ 《南齐书》卷一一《乐志》：“太元中，苻坚败后，得关中《檐橦胡伎》，进太乐，今或有存亡。”页195。

的四厢金石之乐和登歌①。义熙年间刘裕几次北伐，又得后秦、南燕雅乐而归，雅乐得到进一步充实。这些音乐品种是南朝宋乐兴盛的重要条件。《宋书·乐志》、《律志》记载：宋武帝刘裕登基以后，永初元年(420)，王韶之作宗庙登歌、四厢乐歌和二舞歌辞。宋文帝元嘉九年(432)，太乐令钟宗之更调金石。十四年，治书令史奚纵又予改制。此时音乐作品很丰富，仅元嘉十三年(436)司徒彭城王刘义康于东府正会之时，总章工冯大列相承给诸王伎便达到十四种之多。南朝宋后期太常所辖乐工也达到相当规模。《南史》卷四七《崔祖思传》说："今户口不能百万，而太乐雅郑，元徽时校试千有余人，后堂杂伎不在其数。"②究其基础，则仍在东晋时候的乐工南渡。例如《宋书·乐志》中的魏晋歌辞，特别是那些"声辞合著"的歌辞，就是通过这些南下乐人得以传承的。故王僧虔说："古语云'中国失礼，问之四夷'，计乐亦如。苻坚败后，东晋始备金石乐，故知不可全诬也。"③

关于乐工南渡对于南朝雅乐建设的意义，还可以从另一件事情上看出。这就是作为四厢食举乐在这一时期的畸变。按"四厢"指的是一种雅乐制度，即依制在殿庭四厢安置乐工乐器。它是魏晋雅乐的象征，在永嘉之乱以后一度失传，至淝水大战之时作为战利品部分地传入东晋。《晋书》《南齐书》乐志均载有当时的四厢乐歌，说明东晋、南齐已把四厢之乐编入雅乐仪制。但这实际上是有所缺损的四厢乐。据《隋书》卷一三《音乐志上》记载，晋、宋、齐三代的钟悬之制均采用十六架钟磬，即北、东、南、西四厢分别为黄钟之宫、太簇之宫、蕤宾之宫、姑洗之宫，并设建鼓于四隅。梁武帝对此评论说："著晋、宋史者，皆言太元、元嘉四年四厢金石大备。今检乐府，止有黄钟、姑洗、蕤宾、太簇四格而已。六律不具，何谓四厢？备乐之文，其义焉在？"④鉴于这种"格"存"厢"亡的局面，他遂改订了一个十二镈钟、十二编钟、十二编磬共三十六架的制度。这说明四厢乐悬之制在南朝梁已经失传。到北魏信都芳那里，又有类似于梁武帝的言论。《太平御览》卷五六五引信都芳《乐书》云："雅乐部器，随律定声，合德其所也。黄钟之均，则用黄钟之器合，太簇之均，则用太簇之器。是故旋宫法此，声律克谐，则无借器度音，咸取中声协律。"⑤信都芳的意见是，"四厢乐"的实质是每厢置用同属一均的一套乐器，例如黄钟厢用黄钟之器，在黄钟均中成调。这意见是正确的；但它恰好说明四厢乐器在北魏已经散失，造成了乐悬的乱次。后来，北齐祖珽按信都芳的理论重造了四厢之乐(《隋书》卷一四《音乐志》载有北齐四厢乐歌)，隋唐乐悬之制亦大致模仿了梁、魏制度。尽管如

① 《隋书》卷一三《音乐志》："苻坚北败，孝武获登歌。"页286。

② 《南史》，页1172。

③ 《南齐书》卷三三《王僧虔传》，页595。

④ 《隋书》，页291。

⑤ 《太平御览》，中华书局，1960年，页2554上。

此，这时候的四厢金石，却不是古典意义上的四厢金石了。这就说明，中国古代的雅乐传统是依赖乐工队伍和乐器组织而存活的；换言之，是依赖一个个乐部而存活的。因此，晋南北朝的音乐流动，可以看作以乐部为单元的流动；东晋南北朝的雅乐重建，可以看作以乐部为单元的重建。乐部之所以成为隋唐宫廷音乐的重要现象，乃因为魏晋以来的几百年战乱，用分散、重组的方式反复锤炼了这一结合乐器、工衣、礼制为一体的组织。

除掉以建康为主要目标的东线以外，永嘉之乱前后的乐工南渡另有两条路线。一是中线，起于洛阳和关中，分别经南阳盆地和汉中盆地，汇聚于襄阳、江陵等汉水流域城市。二是西线，起于凉州、秦州、雍州，经秦岭栈道而进入汉中盆地和成都平原。这是和当时北方民众向南迁徙的潮流一致的。① 而其中同音乐文化关系最大的城市，是中南名城江陵。

江陵地在今湖北省江陵县，是荆州的治所。东晋时荆州辖地甚广，包括川东、鄂西和今湖南省大部分地区；到南朝齐时，其地亦相当于今湖北省荆州、宜昌、恩施和四川省万县等地区。荆州土地肥沃，士民殷富②，又是中国东西与北交通的咽喉，故北方战乱之时，成为北人南徙的主要目的地之一。这种迁徙活动在汉末魏初、西晋末年和十六国时期经历了三次高潮。③ 其中建安初由关中"流入荆州者十万余家"④。曹魏雅乐的创定者——东汉雅乐郎杜夔，即曾经历了这次迁徙。其中于西晋末年南迁荆州的人口又有十余万户。据《晋书》所记，迁徙人群中亦有大批乐工：

> 于时（按指晋惠帝时）流人在荆州十余万户，羁旅贫乏，多为盗贼。（刘）弘乃给其田种粮食，擢其贤才，随资叙用。时总章、太乐伶人，避乱多至荆州，或劝可作乐者。……乃下郡县，使安慰之，须朝廷旋返，送还本署。
>
> 及洛阳陷没，简又为贼严嶷所逼，乃迁于夏口。招纳流亡，江汉归附。……时乐府伶人避难，多奔沔、汉，燕会之日，僚佐或劝奏之。简曰："社稷倾覆，不能匡救，有晋之罪人也，何作乐之有！"⑤

---

① 参见《中国移民史》第二卷，福建人民出版社，1997年，页338。

② 《宋书》卷五四："史臣曰：江南之为国盛矣，虽南包象浦，西括邛山，至于外奉贡赋，内充府实，止于荆、扬二州。自汉氏以来，民户雕耗，荆楚四战之地，五达之郊，井邑残亡，万不余一也。自义熙十一年司马休之外奔，至于元嘉末，三十有九载，兵车勿用，民不外劳，役宽务简，氓庶繁息，至余粮栖亩，户不夜扃，盖东西之极盛也。"页1540。

③ 参见黎虎《六朝时期荆州地区的人口》，载《魏晋南北朝史论》，北京学苑出版社，1999年，页292—293。

④ 语见《三国志·魏志·卫觊传》，页610。

⑤ 《晋书》卷六六《刘弘传》，页1766；卷四三《山简传》，页1230。

至于第三次高潮——十六国时期的北人南渡——则持续最久。这时荆州不仅聚集了来自秦、雍以至西域的乐工,而且和建康雅乐有密切交流。东晋成帝时,庾亮镇守荆州,曾依荆州所存乐器工衣之制与谢尚共为朝廷修订雅乐。[①] 公元552年,当时的湘东王、后来的梁元帝萧绎驻守江陵,王僧辩破侯景后,将建康诸乐送至江陵。[②]

正是以上这几条路线的音乐聚合,为中原统一政权的宫廷音乐建设奠定了基础,进而促进了唐代乐部的形成。

四、唐代乐部的酝酿和形成

上文说到乐部得以形成的两条途径,一是从民间(包括四夷)聚集乐工,二是宫廷乐工的分散流动。这两者其实是相互补充的。从乐部形成的角度看,魏晋南北朝宫廷乐工的分散流动,实际上是为再次聚集而进行的准备。公元5世纪以后,北方中国出现了统一政权,作为政权附属品的乐工队伍遂在大规模分散流动之后得到重新聚集。正是在这样的条件下,同襄国、邺城、长安、长子、中山、平城、邺城、广固、统万、荆州、凉州、建康等割据政权的王城相比,一种规模更大的乐工乐舞的聚集——或者说,同唐代乐部最接近的那种乐工组织——便作为历史事物生龙活虎地登上了舞台。这一舞台是在北魏的平城、洛阳和隋代的长安展开的。

平城和洛阳都是北魏朝廷的首都。公元398年,道武帝拓跋珪自盛乐迁都平城;493年,孝文帝又迁都洛阳;534年北魏分裂,洛阳毁于战火。北魏的两次迁都在中国文化史上具有重要意义。如果说平城是拓跋氏部族从草原文化过渡到农业文化的象征,其规制及其所代表的文物典章均以"稍僭华典,胡风国俗,杂相揉乱"为特色,那么,迁都洛阳则代表了对汉民族传统文化的认同与接受。[③] 洛阳是汉、魏、晋的旧都,距平城1300里,远在黄河以南,被深厚的传统文化所包围。按孝文帝的说法,它不是用武之地,但可以文治,可以移易拓跋氏的旧俗。[④] 所谓"变俗迁洛,改官制服"[⑤],乃意味着永嘉之乱以前的中国典章制度,在新的条件下得到全面恢复。从平城到洛阳的迁移过程,因此也是以恢复雅乐为中心的宫廷音乐建设的过程。这一过程大致包括三个阶段。

---

① 《宋书》卷一九《乐志》:"庾亮为荆州,与谢尚共为朝廷修雅乐。"页540。

② 《隋书》卷一三《音乐志》:"及王僧辩破侯景,诸乐并送荆州。"页304。

③ 参见逯耀东《北魏孝文帝迁都与其家庭悲剧》,载《从平城到洛阳》,台北东大图书公司,2001年,页149。

④ 《魏书》卷一九《任城王澄传》记孝文帝语:"国家兴自北土,徙居平城,虽富有四海,文轨未一,此间用武之地,非可文治,移风易俗,信为甚难。"页464。

⑤ 语出《魏书》卷一四《元丕传》,页360。

其一，天兴定乐。公元397年年底，道武帝拓跋珪破后燕慕容宝于中山，得其"所署公卿、尚书、将吏、士卒降者二万余人"，以及"皇帝玺绶、图书、府库、珍宝，簿列数万"。① 次年改元"天兴"，进而在不到一年的时间里，完成了建立一个国家所需要的典章制度：

> 六月丙子，诏有司议定国号。
>
> 秋七月，迁都平城，始营宫室，建宗庙，立社稷。
>
> 八月，诏有司正封畿，制郊甸，端径术，标道里，平五权，较五量，定五度。
>
> 十有一月辛亥，诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐；仪曹郎中董谧撰郊庙、社稷、朝觐、飨宴之仪；三公郎中王德定律令，申科禁；太史令晁崇造浑仪，考天象；吏部尚书崔玄伯总而裁之。
>
> 十有二月己丑，帝临天文殿，太尉、司徒进玺绶，百官咸称万岁。……乐用《皇始》之舞。
>
> 二年春正月甲子，初祠上帝于南郊，以始祖神元皇帝配，降坛视燎，成礼而反。②

正是通过这一系列活动，北魏草创了宫廷雅乐。

以下几个细节表明，天兴定乐的基本方式是和历代雅乐一致的：(一)总裁官制、律令、音乐、礼仪的吏部尚书崔玄伯，以及典官制、立爵品、定律吕、协音乐的尚书吏部郎中邓渊，都是后燕慕容宝的旧臣，③同作为战利品的乐工一起进入北魏都城。可见北魏雅乐乃以邺城—长安—长子—中山所传承的乐工乐舞为基础，亦即以华夏传统为其主流。(二)由尚书吏部郎中邓渊定律吕、协音乐，由仪曹郎中董谧撰诸礼之仪，乐与礼各有分司。这种分司符合礼乐并重的传统，兼顾了两方面基础：作为物质基础的乐部和作为理论基础的典章。(三)既采纳汉晋古文化，也吸收新俗乐。前者见于宗庙乐和郊祀乐，即《魏书》卷一〇九《乐志》所谓宗庙乐奏《王夏》《神祚》《总章》等乐，郊祀乐奏《八佾》《云和》《大武》等乐；后者见于朝会乐，即《魏书》卷一〇九《乐志》所谓"备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲"④。(四)其郊庙乐既有继承，又有创制。例如《皇始》之舞由太祖拓跋珪制作，以"明开大始祖之业"为宗旨。

不过，作为少数民族政权，北魏所定的雅乐毕竟有其特点，此即《旧唐书》卷二

---

① 《魏书》卷二《太祖纪》，页31。

② 《魏书》卷二《太祖纪》，页32—34。

③ 参见《魏书》卷二四《崔玄伯传》、《邓渊传》。

④ 《魏书》，页2828。

八《音乐志》所谓“元魏、宇文，代雄朔漠，地不传于清乐，人各习其旧风”①。例如南郊所用降坛视燎之礼，保留了拓跋族的旧俗。② 又如其掖庭之歌《真人代歌》，“上叙祖宗开基之由，下及君臣废兴之迹”，亦是鲜卑族的史诗。按《乐府诗集》卷二称《真人代歌》为“马上乐”，《旧唐书·音乐志》则称之为“北歌”“北狄乐”。据以下资料，此《真人代歌》应当是用鲜卑语歌唱的：

《隋书》卷三二《经籍志》经部小学类著录《国语》十五卷、《国语》十卷、《鲜卑语》五卷、《国语物名》四卷(后魏侯伏侯可悉陵撰)、《国语真歌》十卷、《国语杂物名》三卷(侯伏侯可悉陵撰)、《国语十八传》一卷、《国语御歌》十一卷、《鲜卑语》十卷、《国语号令》四卷、《国语杂文》十五卷、《鲜卑号令》一卷(周武帝撰)。其小序云：“后魏初定中原，军容号令，皆以夷语。后染华俗，多不能通，故录其本言，相传教习，谓之‘国语’。今取以附音韵之末。”③

这就是说，鲜卑语在北魏相当流行，亦用来歌唱宫廷乐歌(“御歌”)。《真人代歌》的语言特性，应当是同《国语真歌》一样的。《魏书》卷一〇九《乐志》曾说到，太武帝拓跋焘破赫连昌于统万，得正声歌五十曲，“工伎相传，间有施用”，又平凉州，“得其伶人器服，并择而存之”。④现在我们知道，这种“间有施用”、“择而存之”的传统，亦即杂用古乐和今乐的传统，在天兴定乐之时已经形成了。

总之，天兴年间的宫廷音乐建设是迁都平城、建立国家礼制这一举措的组成部分，具有向华夏传统文化回归的特质。北魏宫廷音乐综合了几方面来源。此前在中原王城间流动的西晋旧乐，是其中最重要的一支。而对这些来源的综合，乃促进了乐部的组合，也促进了乐部的系统化。20 年以后，以“乐部”为名的音乐官署建立起来，⑤可以说，正是由于有了天兴定乐的基础。

---

① 《旧唐书》，页 1040。

② 《后汉书》卷九〇记载与拓跋氏习俗相同的乌桓祭礼说：“敬鬼神，祠天地日月星辰山川及先大人有健名者。祠用牛羊，毕皆烧之。”页 2980。逯耀东《从平城到洛阳》一书认为这是草原民族宗教信仰的特色。参见该书第 53 页。

③ 《隋书》，页 945，947。

④ 《魏书》，页 2841，2828。

⑤ 《南齐书》卷五七《魏虏传》(页 985)：“佛狸置三公、太宰、尚书令、仆射、侍中，与太子共决国事。殿中尚书知殿内兵马仓库，乐部尚书知伎乐及角史伍伯，驾部尚书知牛马驴骡，南部尚书知南边州郡，北部尚书知北边州郡。”佛狸即拓跋焘。《魏书》卷二六《长孙肥传》(页 654)：“石洛，世祖初为羽林郎，稍迁散骑常侍。从征赫连昌，为都将，以功拜乐部尚书。”据此两段记载，北魏乐部设于拓跋焘即位之初、破平统万以前，亦即公元 424 年至 427 年之间。

其二，太和正乐。太和正乐是北魏孝文帝政治制度改革的重要组成部分，据《魏书》卷一〇九《乐志》，它包括以下三个重要事件：(一)太和元年(477)“正音声”。这一事件的主要目的是“访吏民有能体解古乐者，与之修广器数”。由于乐工、乐器残缺，“乐部不能立”，结果只在太乐中增列了方乐和四夷歌舞，以及“金石羽旄之饰”。① (二)太和五年(481)至十五年撰修乐章。先是太和五年文明太后冯氏和孝文帝撰作歌章，“宣之管弦”；其后在七年、十一年、十五年先后诏令乐官“集新旧乐章”，“除去新声不典之曲”。② (三)太和十六年(492)诏令中书监高闾与太乐令定乐，核心内容是调整金石乐器的音律。这一事件在太和年间未有结果；但给事中公孙崇参加了这一活动，使它直接延续为宣武帝时期的永平议乐。

以上三个事件，分别以“修广器数”、撰集乐章和调整音准为主要内容。它们实际上是面向乐工、乐曲和乐器的，因此，乃以北魏宫廷音乐资料的繁芜为背景。按自天兴元年以来，北魏得到了相当多的新音乐的补充。其中包括(一)雅乐。《魏书》卷一〇九《乐志》载：公元 427 年，拓跋焘破赫连昌于统万，“得古雅乐一部，正声歌五十曲”。③ (二)西域乐。据《魏书》卷一〇九《乐志》，公元 439 年，北魏太武帝灭北凉，“得其伶人器服”；“后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署”。④ (三)散乐。天兴六年冬，“诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎”，造《五兵》《角抵》《鱼龙》《辟邪》等伎；至太宗初又增修之，“撰合大曲”。⑤ 若追究这些散乐的来源，那么，可以归结于此前屡屡移民带来的民间艺术。据统计，在拓跋氏建都平城前后百年间，有史可稽的大规模移民达 20 次，移民总数达 130 万人。⑥ 例如《魏书·食货志》和《魏书·太祖纪》载拓跋珪于公元 397 年定中山，398 年(天兴元年)正月“徙山东六州民吏及徒何、高丽杂夷三十六万，百工伎巧十万余口以充京师”；⑦《魏书·世祖纪》载拓跋焘于公元 439 年(太延五年)冬十月“车驾东还，徙凉州民三万余家于京师”。⑧ 由此可见，太和正乐的过程，也就是调整和完善乐部的过程。

其三，永平议乐和永熙议乐。上面所说的这些事件发生在平城，都是政治事件。到迁都洛阳以后，雅乐建设因其系统性以及同古礼的关系，逐渐增加了理论成分和学术成分。这样就产生了永平、永熙年间的乐议。

---

① 《魏书》，页 2828—2829。

② 《魏书》，页 2829。

③ 《魏书》，页 2841。

④ 《魏书》，页 2828。

⑤ 同上。

⑥ 高平《拓跋魏往京师平城大规模迁徙人口的数字、原因及其影响》，载《北朝研究》第一辑，北京燕山出版社，2000 年，页 66。

⑦ 《魏书》，页 32。

⑧ 《魏书》，页 90。

永平(508—511)是北魏宣武帝的年号。宣武帝在位年间,曾多次诏令臣僚考订雅乐,如景明四年(503)诏公孙崇以并州所获古铜权为钟律之准,正始元年(504)诏公孙崇(时任太乐令)集太乐署考订雅乐,此年十月又诏尚书李崇广集通学之士"研穷音律,辨括权衡"。这些雅乐活动的主旨是"定律刊钟"[①]。《魏书》卷一〇九《乐志》载正始四年公孙崇表奏说:"广搜秬黍,选其中形,又采梁山之竹,更裁律吕,制磬造钟,依律并就。"[②]这句话概括了当时议乐的主要成就。

永平年间,为总结审查上述工作,宣武帝又令太常卿刘芳主持议乐。永平二年(509),刘芳否定了公孙崇所作乐尺的"以十二黍为寸",而"更以十黍为寸"。[③] 所用律实即孝文帝太和十九年之律。刘芳又邀请七位"颇解雅乐正声"的扬州籍、义阳籍乐人参与议乐。至永平三年,刘芳宣布乐器、乐舞(文、武二舞)、登歌、鼓吹诸曲制作成功,宣武帝遂颁诏准以其中的钟磬、文武二舞付诸应用。[④]

刘芳所定乐律符合古典,但未必合于实际,[⑤]故引起一系列争议。东平王元匡在当时即提出了反对意见;孝明帝神龟二年(519),自江南归国的陈仲儒亦奏请依京房准和琴五调调校乐器;正光年间(520—524),河间人信都芳又考算古今乐事,撰集了《乐说》一书。此后到北魏末的永熙年间(532—534),又有录尚书事长孙稚、太常卿祖莹主持进行的雅乐整理。

长孙稚、祖莹是在乐署被战乱焚毁的背景下受命"营造金石乐器"的。其事始于节闵帝普泰元年(531),初成于孝武帝永熙二年。《魏书》卷一〇九《乐志》载有稚、莹所上表文,其中论述了北魏的音乐沿革,以及定律制器的始末。据《乐志》及其他资料,稚、莹等人所整理的音乐包含雅乐、清商乐、胡俗乐三方面内容。

雅乐:北魏雅乐主要来源于自洛阳至襄国、邺城、长安、长子、中山以及自邺城至广固、长安、统万的乐工传承。公元397年,北魏攻占中山,宫廷中的大部分乐工乐器迁至平城。公元427年,拓跋焘占领统万城,又收集赫连夏的乐工乐器迁至平城。在统万的战利品中,有"古雅乐一部,正声歌五十曲"[⑥],亦即有一套较完整的宫悬乐器和一批曲目。正始四年公孙崇表称"乐府先正声有《王夏》、《肆夏》、登歌、《鹿鸣》之属六十余韵,又有《文始》、《五行》、《勺舞》"等七舞[⑦];永熙二年长孙稚、祖

---

① 语见《魏书》卷一九上《广平王传》,页454。

② 《魏书》,页2831。

③ 《资治通鉴》卷一四七,页4593。

④ 见《魏书》卷一〇九《乐志》,页2832。

⑤ 《魏书》卷一〇九《乐志》。又《乐志》载长孙稚、祖莹永熙二年表,引太乐令张乾龟之语云刘芳所造六格四厢之钟磬乐"宫商不和"。

⑥ 《魏书》,页2841。

⑦ 同②。

莹表称“今日所有《王夏》、《肆夏》之属二十三曲，犹得击奏”[①]：皆是这支古雅乐的遗存。但其中钟磬等乐器，以及太和以来新造的金石之乐，却在永安三年(530)被尔朱兆军焚毁了。[②] 故《隋书》卷一四《音乐志》所谓“戎华兼采，至于钟律，焕然大备”[③]，乃指长孙稚、祖莹等人新造的雅乐器用，其主体即“十六格宫悬”和依“《王夏》、《肆夏》之属二十三曲”改制的《大成》乐舞。

清商乐：北魏清商乐主要来自南方。孝文帝用兵淮汉，宣武帝收复寿春，是导致清商乐进入洛阳的两大事件。《魏书》卷一〇九《乐志》载：“初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲：《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓清商，至于殿庭飨宴兼奏之。”[④]可见在景明之初、公元500年[⑤]，北魏即建立了包含中原旧乐、吴声、西曲三方面内容的清商乐部。[⑥] 此时源于南朝新乐的清商曲亦已传入北魏。北魏末年，宗室贵族竞为豪侈，在盛行一时的歌舞声乐中有南朝清商乐，如《洛阳伽蓝记》卷三、卷四所记录的清商新曲《明妃出塞》《绿水歌》《火凤舞》《团扇歌》《陇上声》等。《魏书》卷一〇九《乐志》载太乐令崔九龙与太常卿祖莹的对话说：“今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名后致亡失，今辄条记，存之于乐府。”[⑦]这批古杂曲的主体，即清商旧乐。[⑧]

胡俗乐：北魏拓跋氏起于边鄙，胡俗乐是其宫廷音乐的重要组成部分，故祖珽说“魏氏来自云、朔，肇有诸华，乐操土风，未移其俗”[⑨]。建都以后，拓跋氏屡屡向平城移民，亦造成各地俗乐在平城的汇聚。例如公元436年前后，太武帝拓跋焘率军灭北燕，又通西域，收获《疏勒》《安国》《高丽》等乐部，[⑩]并“以悦般国鼓舞设于乐

---

① 《魏书》，页2841。

② 《魏书》卷一〇九《乐志》云：“永安之季，胡贼入京，燔烧乐库，所有之钟，悉毕贼手，其余磬石，咸为灰烬。”页2837。其事又见《魏书》卷八二《祖莹传》。

③ 《隋书》，页313—314。

④ 《魏书》，页2843。

⑤ 《魏书》卷八《宣武帝纪》(页192)：“景明元年春正月……丁未，萧宝卷豫州刺史裴叔业以寿春内属，骠骑大将军、彭城王勰帅车骑十万赴之。”景明为宣武帝年号，元年即公元500年。

⑥ 《魏书》卷一〇九《乐志》的纪录说明，宋以后流传于南朝宫廷、后来又进入北朝宫廷的是新的清商曲——一小部分清商旧曲加上一大部分新产生的吴声西曲。清商乐的内容是随着时代推移而改变的。

⑦ 同④。

⑧ 北齐亦把清乐归属杂乐。《隋书》卷一四《音乐志》：“杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。”页331。

⑨ 《隋书》卷一四《音乐志》，页313。

⑩ 《隋书》卷一五《音乐志》(页380)：“《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。”冯氏指北燕主冯宏。公元407年，冯跋弑后燕主慕容熙，建北燕；436年，北燕为世祖拓跋焘所灭。

署”[①];439年,拓跋焘灭北凉,迁凉州民三万户及凉州诸乐至京师平城,其中有《西凉》、《龟兹》、《天竺》等乐部。胡俗乐的加人不仅改变了北魏宫廷音乐的成份,使之具有“稍僭华典,胡风国俗,杂相揉乱”[②]的特色,而且造成了朝会燕飨广陈各族音乐,以见华夷之盛的仪式习惯。据《魏书》卷一〇九《乐志》,道武帝天兴元年所定朝会之乐的情况是:“正月上日飨群臣,宣布政教,备列宫悬正乐,兼奏燕、赵、秦、吴之音,五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。”[③]孝文帝之时,则将“方乐之制及四夷歌舞,稍增列于太乐”[④]。而宣武帝以来,宫中喜爱胡声,“屈茨、琵琶、五弦、箜篌、胡篁、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞,铿锵镗镕,洪心骇耳”。[⑤] 到北魏末,乐署所存古杂曲五百曲,其中亦有一批记有声曲折而不能知其本意的“谣俗四夷杂歌”。总之,隋代所立定的七部伎,在北魏已具雏形。

从乐部形成的角度看,北魏宫廷音乐建设的过程,可以概括为乐部形成和完善的过程。这一过程大致经历了建立乐部(4世纪末)、调整乐部(5世纪后期)、对诸乐进行全面整理(6世纪上半叶)等三个阶段。第一阶段以迁都平城、缴获后燕所传中原雅乐为背景。这是拓跋部落联盟向国家转变的时期。尽管由于传统和条件两方面原因,天兴时期的宫廷音乐以杂用本民族音乐和中原旧乐为特点,但其中已经有了郊庙乐(用中原雅乐)和朝会乐(兼奏燕、赵、秦、吴之音,五方殊俗之曲)的明确分工,亦即有了乐部的分立。第二阶段以太武帝以来统一北方中国的政治形势为背景。公元427年至439年,北魏先后讨灭夏、北燕、北凉诸国,所获战利品中有雅乐和较完整的龟兹、西凉、疏勒、高丽、安国、天竺等乐部。这一时期遂有正音声(乐器)、别雅郑(乐章)的举措。其目的是修广雅乐器用,建立完整而规范的仪式音乐,达到乐部的完善。第三阶段的背景是定都洛阳、改革鲜卑旧俗、全面推行汉化和南方音乐的北传。公元493年至500年,孝文帝讨淮汉,宣武帝定寿春,得江南所传中原旧曲及吴歌、西声,使宫廷音乐的成分与结构大大改善。刘芳时代以扬州籍、义阳籍乐人参与议乐,又以来自江南的陈仲儒参与议乐,正好反映了江南音乐对于重建乐部系统的意义。换句话说,在这一阶段,由于雅乐部的完善和清商乐部的加入,一个功能完整的乐部系统建立起来了。

为了了解北魏乐部建设的意义,我们可以考察一下乐部在后来的发展。其中一个情况是:北魏宫廷音乐经北齐较完整地传承至隋,被称作“洛阳旧乐”。其事见

① 见《魏书》卷一〇九《乐志》,页2828。又《魏书》卷一〇二《西域传》云:“悦般国在乌孙西北……世祖诏有司,以其鼓舞之节施于乐府。”页2268。

② 《南齐书》卷五七《魏虏传》,页990。

③ 《魏书》,页2828。

④ 同上。

⑤ 《通典》卷一四二,页3614。

于《隋书》卷一四《音乐志》,云:

> 齐神武霸迹肇创,迁都于邺,犹曰人臣,故咸遵魏典。及文宣初禅,尚未改旧章。……其后将有创革,尚药典御祖珽自言旧在洛下,晓知旧乐。上书曰:"……至永熙中,录尚书长孙承业,共臣先人太常卿莹等,斟酌缮修,戎华兼采,至于钟律,焕然大备。自古相袭,损益可知,今之创制,请以为准。"珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》,而定正声。始具宫悬之器,仍杂西凉之曲,乐名《广成》,而舞不立号,所谓"洛阳旧乐"者也。(隋开皇七年)诏求知音之士,集尚书,参定音乐。……有识音人万宝常,修洛阳旧曲,言幼学音律,师于祖孝征,知其上代修调古乐。①

这里说的就是北魏宫廷音乐在北齐和隋代的流传。按北魏在公元534年分裂为东魏和西魏。东魏都邺之时,洛阳文物迁移于邺。公元550年,文宣帝高洋取代东魏孝静帝建立北齐,因此也继承了邺城中的北魏雅乐。故《通典》卷一四二有云:"北齐文宣初,尚未改旧章。……其时郊庙宴享之乐,皆魏代故西凉伎,即是晋初旧声,魏太武平凉所得也。"②这里说到的尚药典御祖珽,则是文宣时代主持雅乐整理的人物。祖珽字孝征,北魏太常卿祖莹之子,《北史》以之与祖莹同传。传云祖珽因文章典丽而见重于世,能弹琵琶、为新曲、解鲜卑语,"天性聪明,事无难学,凡诸伎艺,莫不措怀,文章之外,又善音律,解四夷语及阴阳占候,医药之术尤是所长"。③ 祖珽所创革的音乐,一依北魏旧制,例如郊庙宴享之乐仍然杂用魏太武帝平凉所得的西凉伎——所以称作"洛阳旧乐"。直到隋代,祖珽弟子万宝常在参定音乐之时,仍然秉承了"洛阳旧曲"的传统。可见北魏音乐保存之完好以及影响之重大。《隋书》卷二七《百官志中》载北齐官制,云"中书省"司有"伶官西凉部直长、伶官西凉四部、伶官龟兹四部、伶官清商部直长、伶官清商四部",又云"太乐兼领清商部丞,鼓吹兼领黄户局丞",又云东宫"典书坊""并统伶官西凉二部、伶官清商二部"。④ 据以上论证,这里的太乐、鼓吹和清商四部、西凉四部、龟兹四部,乃是以北魏的太乐、鼓吹、清商、西凉、龟兹等乐部为渊薮的,它们反映了这些乐部在北魏的规模。

但从另一方面看,在隋代的宫廷音乐中,北魏乐部只是其中一支。现有资料表明,传承至隋代的北魏音乐有两项内容,一是万宝常所熟悉的"洛阳旧曲",二是《隋

① 《隋书》,页313—314,345,347。
② 《通典》,页3615—3616。
③ 《北齐书》卷三九,中华书局,1972,页516。《北史》卷四七,页1739。
④ 《隋书》,页754、755、760。

书·音乐志》所云繁盛于北魏后期以迄北齐的"新声"[①]；而传承至隋代的其他王朝的音乐则有：

（一）经北齐传承至隋代的梁朝音乐

这支音乐源于侯景之乱时(549)梁朝乐人之北迁。《北史》卷八二《何妥传》："及侯景篡逆，乐师分散，其四舞三调，悉度伪齐。齐氏虽知传受，得曲而不用之于宗庙朝廷也。"[②]按四舞指鞞舞、铎舞、巾舞、拂舞，三调指清调、平调、瑟调。它们在隋代均有传人。《隋书》卷七五《何妥传》载隋开皇十二年所上表："及东土克定，乐人悉返，访其逗遛，果云是梁人所教。今三调、四舞并皆有手，虽不能精熟，亦颇具雅声。"[③]这是以清商乐部为主干的音乐。

（二）经西魏、北周传承至隋代的梁朝音乐

公元534年，宇文泰另立西魏文帝于长安；公元554年(恭帝元年)，宇文泰攻占江陵，杀梁元帝，迁荆州梁乐于长安。荆州梁乐后遂成为北周雅乐的组成部分。《隋书》卷一三《音乐志》："及王僧辩破侯景，诸乐并送荆州。经乱，工器颇阙，元帝诏有司补缀才备。荆州陷没，周人不知采用，工人有知音者，并入关中，随例没为奴婢。"又卷一四《音乐志》："周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。"[④]这支音乐的一部分曾被用于赏赐。《周书》卷一五《于谨传》载：于谨率军破荆州，宇文泰"亲至其第，宴语极欢。赏谨奴婢一千口，及梁之宝物，并金石丝竹乐一部"。[⑤]《资治通鉴》卷一六五："泰亲至于谨第，宴劳极欢，赏谨奴婢千口，及梁之宝物，并雅乐一部。"[⑥]这支音乐又被称作"梁家雅曲"(见下文)，是以宫悬乐部为主干的音乐。

（三）因通婚、外交、战利而得的四夷音乐

公元546年左右，高昌与西魏通好，所献方物中有《高昌乐》。公元568年，周武帝迎娶突厥皇后，随嫁队伍中有《康国乐》《龟兹乐》。《隋书》卷一四《音乐志》："太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于

---

① 《隋书》卷一三《音乐志》云："炀帝矜奢，颇玩淫曲……其哀管新声，淫弦巧奏，皆出邺城之下，高齐之旧曲。"卷一四《音乐志》云："杂乐有西凉、鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好；至河清以后，传习尤盛。"《隋书》，页287,331。此处文襄指高澄，公元547年起任大丞相，专擅东魏朝政；河清为北齐武成帝年号，公元562年至564年。

② 《北史》，页2758。

③ 《隋书》，页1714。

④ 《隋书》，页304,331。

⑤ 《周书》，页248。

⑥ 《资治通鉴》，页5124。

大司乐习焉。”卷一五《音乐志》:“《康国》,起自周武帝娉北狄为后,得其所获西戎伎,因其声。”[①]按《周书》卷五《武帝纪》云:“(天和三年)三月癸卯,皇后阿史那氏至自突厥。”卷九《皇后列传》云:“武帝阿史那皇后,突厥木扞可汗俟斤之女。……天和三年三月,后至,高祖行亲迎之礼。”[②]据此,武帝娉突厥皇后,其事在天和三年,即公元568年。

(四)开皇年间传入隋代的宋、齐、陈三朝音乐

隋文帝开皇九年(589)灭陈,迁陈后主及王公百司于长安,南方乐工亦被集中到都城长安。《隋书》卷一五《音乐志》载其事云:“开皇九年平陈,获宋、齐旧乐,诏于太常置清商署以管之。求陈太乐令蔡子元、于普明等复居其职。”又载牛弘奏文云:“前克荆州,得梁家雅曲,今平蒋州,又得陈氏正乐。史传相承,以为合古。且观其曲体,用声有次,请修缉之,以备雅乐。”又叙述开皇年间的雅乐乐器云:“高祖时,宫悬乐器,唯有一部,殿庭飨宴用之。平陈所获,又有二部,宗庙郊丘分用之。”[③]《旧唐书》卷二八《音乐志》则说:“开皇九年平陈,始获江左旧工及四悬乐器。帝令廷奏之,叹曰‘此华夏正声也,非吾此举,世何得闻’。乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调,宾、祭用之。隋氏始有雅乐,因置清商署以掌之。”[④]可见这是包含宫悬乐部、鼓吹乐部、清商乐部的音乐,[⑤]其中《清乐》后来编入九部伎。[⑥]《隋志》称其为“宋、齐旧乐”,表明它是以乐部形式存在的。

陈乐入隋的另一个意义是:为雅乐器的制作提供了可参考的律准。据《隋书》卷一六《律历志》记载,隋从陈朝得到了律管十二枚:“遇平江右,得陈氏律管十有二枚,并以付弘。……弘又取此管,吹而定声。既天下一统,异代器物,皆集乐府,晓音律者,颇议考核,以定钟律。”又得到用以确定管律的候气实验法:“开皇九年平陈后,高祖遣毛爽及蔡子元、于普明等,以候节气。依古,于三重密屋之内,以木为案,十有二具。每取律吕之管,随十二辰位,置于桉上,而以土埋之,上平于地。中实葭莩之灰,以轻缇素覆律口。每其月气至,与律冥符,则灰飞冲素,散出于外。”[⑦]此外,还得到历代律尺。这都是一些承载了重大理论意义的器用。乐部也是这样,它

---

① 《隋书》,页342,379。

② 《周书》,页75,143—144。

③ 《隋书》,页349,351,374。

④ 《旧唐书》,页1040。

⑤ 《隋书》卷一三《音乐志》载陈代雅乐,云钟磬之外用《相和五引》和鼓吹。太建七年元会仪注中有“鼓吹一部十六人”,“东宫一部降三人”,“诸王一部又降一人”云云。

⑥ 《隋书》卷一五《音乐志》:“清乐,其始即清商三调是也,并汉来旧曲。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖所作者,皆被于史籍。属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之。宋武平关中,因而入南,不复存于内地,及平陈后获之。”页377。

⑦ 《隋书》,页391,394。

们实际上是作为制度的物质承担者的“乐器工衣”。

（五）大业年间搜集的雅乐和散乐

据《隋书》卷一五《音乐志》，大业元年，炀帝诏修高庙乐，“又诏博访知钟律歌管者，皆追之。时有曹士立、裴文通、唐罗汉、常宝金等，虽知操弄，雅郑莫分，然总付太常，详令删定”。[①] 据《隋书》卷六七《裴蕴传》和《资治通鉴》卷一八〇，大业二年(606)，炀帝征裴蕴为太常少卿，“括天下周、齐、梁、陈乐家子弟皆为乐户。其六品已下至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声咸萃乐府，皆置博士弟子递相教传，增益乐人至三万余”，“于是四方散乐，大集东京”。[②]

以上五支音乐，可以归为三个系统：一是宋、齐、梁、陈累朝积聚的宫廷音乐，在隋代由清商署掌管；二是“洛阳旧乐”，除古雅乐和古杂曲外，包含九部伎中的西凉、天竺、疏勒、安国、高丽等乐以及龟兹乐部的一部分，万宝常曾据以进行雅乐改制；三是来自市井乡间的俗乐，其内容大大充实了隋代的宫廷散乐。[③] 它们实际上就是所谓“隋唐燕乐”的主干，因而造成了持续数百年、高潮迭起的音乐运动。若要作具体分析，那么，前两类音乐直接促成了长达18年的开皇乐议，进而成为唐代宫廷仪式乐的基础；第三类音乐则造就了在中国音乐史上影响最大的一支乐工队伍和一种乐工制度，进而成为唐代教坊乐的渊源。也就是说，开皇二年(582)至大业六年(610)，当周、齐、梁、陈各朝礼乐官员、乐律学家和乐工名手聚集于太常官署，进行雅乐讨论的时候；大业六年，当周、齐、梁、陈三万多名乐工汇合到东西两京，编入新的坊户体制而从事音乐传习和音乐表演的时候；中国音乐史便进入了新的阶段。这一阶段的音乐在规模、内容和影响力上，远非过去任何一个时代可以相比；但从结构上看，它却是以北魏的洛阳音乐为雏形的——因为唐宋宫廷音乐中的乐部系统，在北魏已经基本形成；因为魏晋南北朝乐工由分散流动而实现再次聚集的过程，亦即乐部这一历史事物由隐而至显的过程，乃以洛阳为其始终。总之，从北魏的洛阳到隋唐两代的长安，在这一百多年，唐代乐部走完了酝酿和形成的过程。

五、结　论

乐部的简单定义是“音乐部伍”，乃指一种具组织规范、有系统的器物制度的乐舞。它是伴随宫廷礼仪而形成的文化事物和艺术事物，其起源，可以追溯到初具礼乐制度的西周时代。但在很长一段时期内，这一事物是湮没无闻的。到汉代，始有

---

① 《隋书》，页373。

② 《隋书》，页1574—1575；《资治通鉴》，页5626。

③ 参见本书《南北文化融合与隋代音乐》。

"鼓吹一部"、"前后部鼓吹"的提法;[①]到晋宋之时,典籍中才出现"挽歌二部"、"正声伎一部"等成定制的队伍;到北魏、北周两代,"乐部"才作为掌乐官署的名称见诸史乘。然而到隋唐之时,以"九部伎""二部伎"为代表的一批乐部却骤然成为具有重大历史影响的新鲜事物。这是一个饶有趣味的现象。它意味着,事物在历史上的存在,是作为一种意义的存在。乐部之所以会彰显于历史,不仅由于它代表了一定的组织规范、一定的器物制度,而且由于它代表了组织规范、器物制度同特定的乐舞内容、乐舞功能的结合,亦即代表了雅乐与俗乐的某种互动关系。对唐代乐部进行研究,其意义便在于揭示这一富于时代特征的关系。

作为服务于国家礼仪的音乐队伍,唐代乐部由太常管辖,包括四种类型:一是七部伎、九部伎、十部伎类型。它由燕乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国等乐部组成,常在百僚酺会、宴外国使者等大型燕会上次第上演,实际上是用于国家嘉礼和宾礼的一套仪式乐舞。二是太常四部类型。它包括龟兹部、胡部("法曲部")、鼓架部("鼓笛部")、鼓吹部("军乐部")等乐部,每部少则二十余人,多则190人,实即具有伴奏功能和仪仗功能的若干支乐队。三是二部伎类型。它由六支坐部乐舞(坐奏于堂上、风格较为清雅的乐舞)和八支立部乐舞(立奏于堂下、以鼓笛及龟兹部乐器演奏的乐舞)组成,是用于表演专门曲目的14支舞队。四是宫悬、鼓吹、挽歌等传统的乐部类型,亦即联系于祭祀、朝会、道路、献捷、给赐、宗庙食举、送丧等仪式的乐工乐器的组合。从历史文化内涵看,这四种类型可以分别归入传统乐部、新型乐部等两个类别;从功能角度看,这四种类型又可以归入雅乐、燕乐两个类别。其中七部伎、九部伎、十部伎、二部伎、太常四部属于新型乐部,它们都是在胡乐入华、俗乐兴盛的历史条件下产生的俗乐乐部。而在传统乐部中,亦仅有宫悬乐部(包括与宫悬乐相配合的登歌、二舞)属祭祀乐,用于郊庙,面向天地、鬼神、祖宗等超自然的对象,为神乐之部;其他乐部则用于人事制度,是政治品秩的标志,属燕飨乐部。其结构如下图(唐代乐部结构示意图):

事实上,每一时代的燕飨乐,其本质就是宫廷所用的新俗乐。因此,从主体上看,唐代乐部其实就是按古代雅乐的传统形式组织起来的新俗乐,是旧形式与新内容的结合。就其整体结构而言,它是在胡乐入华、俗乐兴盛的背景下产生的,是中国音乐进入燕乐时期所特有的现象,因此,是一个新的文化史阶段的标志。

唐代新乐部的三种类型,可以分别归为仪式队伍类型、仪仗队伍类型、舞蹈队伍类型。它们分别反映了唐代乐部用于仪式、用于仪仗、用于燕会娱乐这三大功能。作为仪式队伍的乐部(十部伎等)具有自成体系的特点,它在宾嘉大礼中顺序

① 《后汉书·百官志四》刘昭注:"案大驾卤簿,五校在前,各有鼓吹一部。"又卷五四《杨赐传》:"及葬,又使侍御史持节送丧,兰台令史十人发羽林骑轻车介士,前后部鼓吹。"《后汉书》,页3613,1785。

唐代乐部结构示意图

传统乐部：宫悬乐部——祭祀乐部；鼓吹乐部；挽歌乐部；清乐乐部

新型乐部：九部、十部；二部伎；太常四部

鼓吹乐部、清乐乐部、九部、十部、二部伎、太常四部——燕飨乐部

演出全部乐舞节目，以实现作为华夷一统之象征的政治意义。从内容上看，它是古来的四夷乐的发展。作为仪仗队伍的乐部（太常四部乐）具有宏大的规模和完备的器具，乃是用于道路和广场的乐部。从功能上看，它类似于古来的鼓吹乐部。作为舞蹈队伍的乐部（二部伎）则集中了一代乐舞之盛，实际上是从艺术角度对初、盛唐宫廷仪式乐舞的总结。从性质上看，它接近于魏晋以来的清商乐部。这说明唐代乐部是以古代礼乐传统为渊源的。但作为唐代乐部的主体，这三种类型中最早一部的产生背景却只能追溯到公元4世纪以来的胡乐入华；而且，龟兹、西凉等胡部之乐，也是太常四部乐、二部乐的主要伴奏队伍。这就说明，唐代乐部是在特定的历史条件下产生的，是中西文化交融的果实，是一个具有崭新意义的历史现象。

由于以上缘故，关于唐代乐部及其活动情况的记载最多见于初盛唐。这反映了一个事实：从隋代到开元天宝年间，当乐部带着新鲜气象登上舞台的时候，它随即进入了活动的盛期。观察乐部的兴衰及其时代特点，可以了解唐代乐部的立部原理。其中一个原理是：作为宫廷音乐之部，乐部总是在某种政治因素的促动下成立的。例如，七部、九部、十部成立之时，正是中原与突厥两大政权相互峙立的时期；其活动趋于平缓之时，正是突厥汗国消亡的时期。它的命运明显是和民族关系紧密联结的。因此可以说，七部、九部、十部本质上是交接华夷的礼仪之乐；“功成作乐”、“以备华夷”是其成立的理由。而二部伎之所以会代替九部、十部之伎而盛行，其原因亦在于它拥有不同于九部、十部之伎的政治背景。这一背景的要点就是它面向唐帝国的政治——作为二部伎的背景的，是和平年代的政治；而作为九部、十部之伎的背景的，则是战争年代的政治。如果说九部、十部之伎体现了《周礼》四夷乐的思想，那么，二部伎便体现了《礼记》“钟鼓干戚所以和安乐”的思想。另一个原理是：一个乐部是否能够成立，乃取决于它是否具有同宫廷仪制需要相适应的物质条件；《隋书·音乐志》所谓“乐器工衣创造既成”，正说明了诸乐部诞生的契机。

在这一意义上，我们可以为唐代乐部下一个新的定义，即把乐部理解为通过《乐令》规定下来的音乐组织，理解为国家礼乐的物质手段。从现存唐令的内容看，乐部制度首先是关于乐器工衣之数量的制度，其次是关于使用者之品秩的制度。因此，乐部是以器服制度为存在条件的。在这一条件之上，它才能实现其仪式和仪仗的意义。同样的道理见于二部伎的兴衰过程，它表明：乐部制度乃依靠相关的乐工、乐器、舞衣等事物而存在，其存亡取决于某种物质条件的存亡。因此可以说，乐器工衣构成了每一乐部的核心或其本质。

为了理解唐代乐部的分类和立部原理，我们可以稍稍回顾一下作为乐部之滥觞的四夷乐礼制。按四夷乐又称"方乐之制"，在周代包括四方之歌舞。它有成熟的制度，既用于祭祀，又用于燕飨。它有丰富的节目，乐、歌、舞结合，用管乐伴奏。它也有专门的乐工队伍，据《周礼·春官》，其乐由鞮鞻氏和旄人等掌管。[①] 它的仪式意义在于象征德广天下和天下统一，故《礼记·明堂位》记载说："季夏六月，以禘礼祀周公于大庙。……纳夷蛮之乐于大庙，言广鲁于天下也。"[②]而到了汉代，飨太牢时亦用四夷乐舞，此即班固《东都赋》所谓"列金罍，班玉觞，嘉珍御，大牢飨。尔乃食举雍彻，太师奏乐，陈金石，布丝竹，钟鼓铿鍧，管弦烨煜。……四夷闲奏，德广所及，僸佅兜离，罔不具集。"[③]南北朝时期的四夷乐，其功能除入宗庙以示德广所及之外[④]，亦为"娱四夷之民"。《魏书》卷一〇九《乐志》："又有昧任离禁之乐，以娱四夷之民，斯盖立乐之方也。"[⑤]这说明四夷乐的礼制和它的物质基础（包括表演者和观众）相关。《礼记·明堂位》记九夷、八蛮、六戎、五狄来朝，立于明堂四门之外，此情景既反映了创设四夷乐的条件，又反映了施行四夷乐制的需要。汉以来诸史设蛮夷列传，往往有"礼乐兴，四夷宾"的记载，其事亦与四夷乐的发展相表里。前文谈到北魏"方乐之制及四夷歌舞稍增列于太乐"，"金石羽旄之饰为壮丽于往时"，谈到十部伎中四夷乐的来历，这些事件同样表明四夷之民和四夷之音乐器物的流入是建立四夷乐礼制的必要前提。因此，《新唐书》卷二二《礼乐志》关于十部伎成立背景的叙述：

---

① 《周礼·春官》："鞮鞻氏掌四夷之乐，与其声歌。祭祀则龡而歌之，燕亦如之。"郑玄注："四夷之乐，东方曰韎，南方曰任，西方曰株离，北方曰禁。……王者必作四夷之乐，一天下也。言'与其声歌'，则云乐者主于舞。"又："旄人掌教舞散乐舞夷乐。"郑玄注："散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣，自有舞。夷乐，四夷之乐，亦皆有声歌及舞。"《周礼注疏》，页 802 上，801 中。

② 《礼记正义》，页 1489 上。

③ 《文选》卷一，中华书局，1977 年，页 33 下。

④ 《宋书》卷一九《乐志》："四夷之乐，乃入宗庙。"页 538。

⑤ 《魏书》，页 2826。

> 周、隋与北齐、陈接壤，故歌舞杂有四方之乐。至唐，东夷乐有高丽、百济，北狄有鲜卑、吐谷浑、部落稽，南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国，西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国，凡十四国之乐，而八国之伎，列于十部乐。[①]

以及史籍关于北朝以来外交频繁，四夷款服，遣使献方物的记录，[②]既反映了唐代新型乐部得以成立的条件，又说明了上述两种条件要素——政治需要与乐器工衣——的关联。

尽管从政治需要、物质条件两方面看，乐部制度最盛于隋至开元、天宝年间；但关于唐代乐部的系统描写，却见于晚唐的一部典籍。此即乾宁年间(894—897)国子司业段安节所撰的《乐府杂录》。据此书第一至第九条，中晚唐太常音乐的部类结构可概括如下：

正声乐类：

第一条《雅乐部》：即“宫悬之部”，含登歌及立、坐二部；

第二条《云韶部》：即“内教坊法曲”，含堂上堂下登歌；

第三条《清乐部》：即“正声部”，来自十部伎。

鼓吹乐类：

第四条《鼓吹部》：即“卤簿鼓吹”，亦称“骑吹”，属太常四部；

第五条《驱傩》：即“方相氏”，乐用鼓吹；

第六条《熊罴部》：即“殿庭鼓吹”，亦称“十二案”。

---

① 《新唐书》，页478—479。

② 例如《魏书》卷四上《太武帝纪》(又见卷一〇二《西域列传》)：太延三年三月，“龟兹、悦般、焉耆、车师、粟特、疏勒、乌孙、渴盘陀、鄯善诸国各遣使朝献。”又五年，“鄯善、龟兹、疏勒、焉耆、高丽、粟特、渴盘陀、破洛那、悉居半等国并遣使朝贡。”《魏书》，页88，90。《隋书》卷三《炀帝纪》：大业五年“高昌、吐谷浑、伊吾并遣使来朝”。卷四《炀帝纪》：“十一年春正月甲午朔，大宴百僚。突厥、新罗、靺鞨、毕大辞、诃咄、传越、乌那曷、波腊、吐火罗、俱虑建、忽论、靺鞨、诃多、沛汗、龟兹、疏勒、于阗、安国、曹国、何国、穆国、毕、衣密、失范延、伽折、契丹等国并遣使朝贡。……乙卯，大会蛮夷，设鱼龙曼延之乐，颁赐各有差。”卷八三《西域传》：“大业年中，相率而来朝者三十余国，帝因置西域校尉以应接之。”《隋书》，页73，88，1841。《旧唐书》卷一《高祖纪》：武德三年“三月癸酉，西突厥叶护可汗、高昌王曲伯雅遣使朝贡”。卷二《太宗纪》：武德九年“新罗、龟兹、突厥、高丽、百济、党项并遣使朝贡”。卷三《太宗纪》：贞观十三年“高丽、新罗、西突厥、吐火罗、康国、安国、波斯、疏勒、于阗、焉耆、高昌、林邑、昆明及荒服蛮酋，相次遣使朝贡”。卷六《则天皇后纪》：长寿元年“三月，五天竺国并遣使朝贡”。卷六三《裴矩传》：“及(炀)帝西巡，次燕支山，高昌王、伊吾设等及西蕃胡二十七国，盛服珠玉锦罽，焚香奏乐，歌舞相趋，谒于道左。……及灭吐谷浑，蛮夷纳贡，诸蕃慑服，相继来庭。”《旧唐书》，页10，32，51，123，2406—2407。

胡俗乐类：

第七条《鼓架部》：即“鼓笛部”，演散乐杂伎，属太常四部；

第八条《龟兹部》：即“龟兹乐”，来自十部伎，属太常四部；

第九条《胡部》：即“西凉部”，来自十部伎，属太常四部。

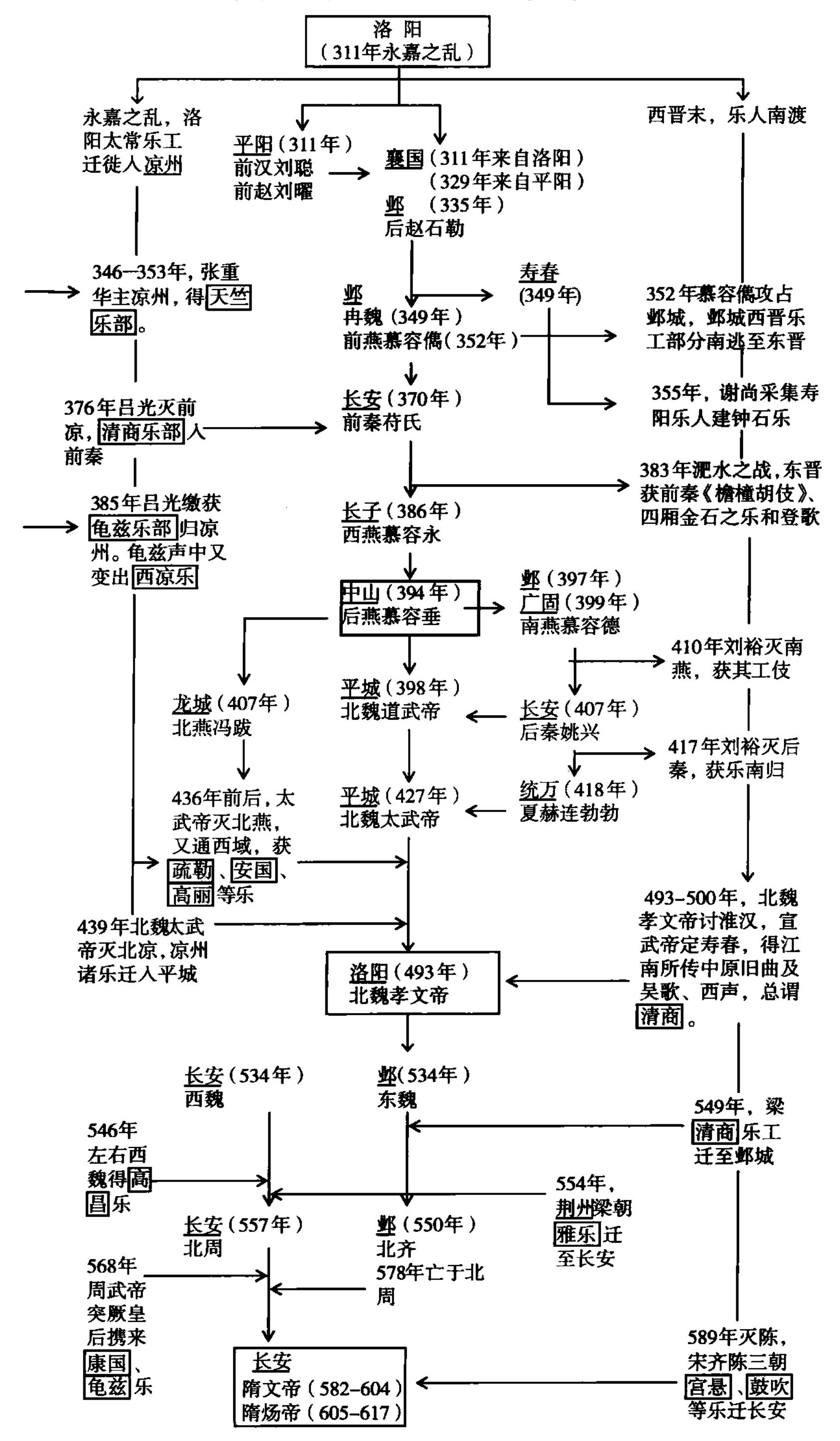
在这里，正声乐是用于郊庙朝会之礼的，鼓吹乐是用于出行军阵之礼的，胡俗乐则用于其他各种燕飨活动。因此，这一结构是按用途给出的分类，反映了乐部最基本的功能。它不同于《通典》等书所记初盛唐宫廷音乐的情况，[①]表明唐代乐部系统也是随时间推移而改变的。从原因方面看，这种改变反映了政治形势的变化——“功成作乐”的需要已退让给日常礼仪；而从效果方面看，这种改变则突出表现为胡俗乐的加强，表现为“太常四部”与其他乐部的分立。按“太常四部”实即用于道路和广场的乐部，其他各部则是用于殿庭的乐部。因此，太常四部乐在中唐以后的流行，可以理解为作为仪仗之乐的室外乐部的流行。这一趋势，乃以胡俗乐器的加入为其条件。

值得注意的是：《乐府杂录》所列九类乐，都是魏晋南北朝旧有的乐部。隋唐两代新造的乐舞，例如二部伎以及十部伎中的《燕乐》，在中晚唐的乐部系统中已经淡出。这意味着，历史积累对于乐部的建设和发展具有特别重要的作用。这种积累的价值在于：它标志了一代礼乐文明，富于文化意义；它象征了制度合法性的传承，富于政治意义；它经过反复淘洗，契合于国家礼仪的基本需要。因此，它成了乐部发展中较稳定的部分。构成这种稳定性的另一个因素是：这些乐部具有相对的独立性和完整性，不像唐代二部伎那样，在表演时必须依赖龟兹、西凉等其他乐部——后者正是二部伎短命的原因。这提示我们注意一个事实：乐部的生命力，在于它能够经受社会的变动。事实上，乐部正是剧烈的社会变动的结晶，是为适应强烈的流动性而形成的礼乐单元。乐部这一事物之所以会在汉唐之间凸显出来，是因为持续不断的战乱和因此产生的大规模移民，使礼乐制度不断被瓦解，又不断被重建，在这一过程中锤炼出乐部这种礼乐制度的部件，锤炼出一个个作为礼制和华夏正统结晶物的乐工群体。魏晋南北朝的乐部建设史，于是表现为乐工分散流动而又重新聚集的历史。这一历史过程展开了三条主线，亦即以中原都城为据点的聚合、以凉州为据点的聚合和以建康、荆州等南方城市为据点的聚合。其概况可示以下图(晋南北朝乐工流动和乐部聚合图)：

---

① 《四库全书总目》云：“《乐府杂录》一卷，唐段安节撰。……首列乐部九条，次列歌舞俳优三条，次列乐器十三条，次列乐曲十二条，终以《别乐识五音轮二十八调图》。……今考其中乐部诸条，与《开元礼》、杜佑《通典》、《唐书·礼乐志》相出入，知非传闻无稽之谈，叙述亦颇有伦理。”中华书局影浙江杭州本，1965 年，页 971—972。

晋南北朝乐工流动和乐部聚合图



此图突出反映了上述三条主线及其交叉。它表明，北魏的洛阳和隋代的长安，作为三条主线相交叉的网结，在乐部发展史上占有重要地位。到北魏时代，上述乐部系统已具雏形。因此，分析西晋至北魏之间的乐工流动和组合过程，可以探明唐代乐部的来源及其基本品格；而分析北魏宫廷音乐建设的以下过程，又可以探明唐代乐部得以形成的基本条件及其结构原理：

(一) 建立乐部：杂用鲜卑族音乐和中原旧乐建立郊庙、朝会之乐；

(二) 调整乐部：利用新缴获的古雅乐和龟兹、西凉、疏勒、高丽、安国、天竺等乐部，修广雅乐器用，建立完整而规范的仪式音乐，达到乐部的完善；

(三) 对诸乐进行全面整理：在增加江南所传中原旧曲及吴歌、西声的基础上，建立起包含古雅乐、清商乐、胡俗乐三大部分的功能完整的乐部系统。

也就是说，唐代乐部中雅乐、清商乐、胡俗乐三分的格局，乃是中原旧乐、南朝宫廷音乐、北方宫廷音乐这三支来源的反映。唐代乐部古乐与新乐交杂的方式，则是魏晋南北朝期间各种割据政权建立礼乐的基本方式。如果说龟兹、西凉、疏勒、高丽、安国、天竺等乐部的本来身份是四夷诸国的宫廷音乐，那么，唐代乐部便可以说是对汉以来中国境内全部礼乐文明的总结。

关于乐部作为礼乐制度承载者的意义，还有两个具体事例可资说明。其一是陈朝乐律器具之进入长安，其二是四厢食举乐的畸变。按隋文帝灭陈之时，得到了三套乐律器具：一是十二枚律管，曾用以定钟律；二是候气实验设备，曾用以定管律；三是历代律尺。这些器物是隋文帝所谓“华夏正声”的组成部分，直接支持了历时 18 年的开皇乐议。可见雅乐理论须依靠器物而得以传承。乐部也是这样，作为制度的物质承担者，它们浓缩了礼乐制度的全部信息。至于“四厢”，则指一种在殿庭四厢安置乐工乐器的魏晋雅乐制度。它在永嘉之乱以后一度失传，至淝水大战之时作为战利品部分地传入东晋。但这是有所缺损的四厢乐，按梁武帝的看法，是仅存黄钟、姑洗、蕤宾、太簇“四格”而不具备六律的“四厢”。后来，北齐祖珽按信都芳的理论重造了四厢之乐，隋唐乐悬之制亦大致模仿了梁、魏制度。但是，由于部分乐工的散亡，本来意义上的四厢金石却不复存在了。这就说明，中国古代的雅乐传统是依赖乐工队伍和乐器组织——一个个名为“乐部”的局部的完整——而存活的。晋南北朝礼乐及其制度的流动，乃体现为乐部的流动；东晋南北朝的雅乐重建，则可以看作以乐部为单元的重建。乐部之所以成为隋唐宫廷音乐的重要现象，正因为魏晋以来的几百年战乱，用分散、重组的方式反复锤炼了这一结合乐器、工衣、礼制为一体的组织。

总之，乐部是中国文化史上的一个重要现象。它是古代礼乐制度的构件，因而以其不同形式的存在，反映了不同时代礼乐制度的面貌。它是音乐和仪式的结合

体，因而以其产生和发展的轨迹，展示了中国音乐史、中国仪制史在某一历史阶段的基本线索。它是中国文化传承的特殊单元，因而以其分解和重组的记录，表达了文化与其物质承担者——人和器物——的一体关系。不过，同乐部的实际存在相比，乐部概念在历史上的出现要晚一些。它是在国家分裂、乐工队伍散亡之时，亦即在统一政权的礼乐组织分裂而为割据政权的礼乐组织之时，凸显于历史的。因此，乐部是代表礼乐制度的一种特殊形态而流动的，其流动过程乃表现为雅俗之乐消长和转化的过程。由于音乐上的雅俗之分取决于是否用于仪式、是否纳入制度，也由于吸收俗乐是雅乐发展的重要途径；故乐部之形成，又表现为非部伍之乐向仪式和系统的回归。由此看来，对于中国音乐史学来说，乐部研究具有更新视角的意义。因为音乐史也就是音乐的传承史和音乐的传承者的历史，乐部正是这种传承的枢纽。通过它可以知道，传统音乐不是简单依靠乐工、乐器等物质条件传承的，而是依靠有组织的乐工、乐器传承的。换言之，只有按一定组织结合起来的乐工、乐器，才能传承制度化的音乐、仪式性的音乐，而不只是一般意义上的音乐。中国传统音乐，就其核心部分而言，就是这种音乐。因此，中国传统音乐传承的一个关键，就是以乐部为条件的传承。

附记：

关于乐部作为音乐和仪式之结合体的性质，亦可从乐部与礼仪制度的对应关系中见出。按周代习惯，朝廷大礼分为吉、宾、嘉、军、凶五礼；唐代礼书亦沿用了这一习惯。从这一角度看唐代乐部，则仪式性较强的乐部有宫悬乐、鼓吹乐、十部乐和挽歌。十部乐与仪式的关系表明，唐代新型乐部是因宾、嘉大礼的需要而发展起来的。

（一）吉礼和宫悬之乐

《大唐开元礼》记唐代吉礼155种，其中一岁常祀者有22种，按祭祀对象（神主）的等级分为大祀、中祀和小祀。《新唐书》卷一一《礼乐志》（页310）记此"岁之常祀二十有二"为："冬至、正月上辛，祈谷；孟夏，雩祀昊天上帝于圜丘；季秋，大享于明堂；腊，蜡百神于南郊；春分，朝日于东郊；秋分，夕月于西郊；夏至，祭地祇于方丘；孟冬，祭神州、地祇于北郊；仲春、仲秋上戊，祭于太社；立春、立夏、季夏之土王、立秋、立冬，祀五帝于四郊；孟春、孟夏、孟秋、孟冬、腊，享于太庙；孟春吉亥，享先农，遂以耕籍。"又记大祀为祭祀天、地、宗庙、五帝及追尊之帝、后之礼，中祀为祭祀社、稷、日、月、星、辰、岳、镇、海、渎、帝社、先蚕、七祀、文宣、武成王及古帝王、赠太子之礼，小祀为祭祀司中、司命、司人、司禄、风伯、雨师、灵星、山林、川泽、司寒、马祖、先牧、马社、马步、州县之社稷、释奠之礼。可见吉礼是面向天神地祇的时令性祭祀，以天、地、宗庙、五帝为最大之礼。

与吉礼相对应的乐部是宫悬之部。其运用有天子宫悬、太子轩悬之分。《唐六典》卷一四"太常寺"（页403）："凡天子宫县，太子轩县。宫县之乐：镈钟十二，编钟十二，编磬十二，凡三十有六虡。东方、西方，磬虡起北，钟虡次之；南方、北方，磬虡起西，钟虡次之。镈钟在编县之间，各依辰位。四隅建鼓，左柷、右敔。又设笙、竽、笛、箫、篪、埙，系于编钟之下；偶歌琴、瑟、筝、筑，系于编磬之下。其在殿庭前，则加鼓吹十二按于建鼓之外，羽葆之鼓、大鼓、金錞、歌箫、笳置于

其上焉；又设登歌钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑于堂上，笙、和、箫、埙、篪于堂下。……凡宫县、轩县之作，则奏二舞以为众乐之容，一曰文舞，二曰武舞。宫县之舞八佾，轩县之舞六佾。”在使用宫悬之时，按神主的品秩规定乐奏的长度（演奏遍数），例如祭昊天上帝、五方帝、大明、夜明之乐皆六成，包括夹钟宫调三成、黄钟角调一成、大簇徵调一成、姑洗羽调一成。享宗庙之乐品秩最高，乃九成，包括黄钟宫三成、大吕角二成、大簇徵二成、应钟羽二成。

（二）宾礼、嘉礼和鼓吹乐、十部乐

宾礼，上古为朝聘之礼。唐代前期四夷率服，宾礼的主要功用是“待四夷之君长与其使者”。《唐六典》卷四“尚书礼部”、《通典》卷一〇六“五礼篇目”记宾礼仪式有番国主来朝、戒番国主见、番主奉见、受番使表及币、宴番国主、宴番国使等六项。其中“番主奉见”的仪轨如朝会：皇帝接见番主于太极殿，设宫悬，悬外又设鼓吹十二案。

嘉礼即国家庆典。《通典》卷一〇六“五礼篇目”记其仪礼有五十目，包括皇帝加元服（即古之冠礼）、纳后、皇帝正至受皇太子朝贺、皇后受太子朝贺、皇帝正至受皇太子妃朝贺、皇后正至受皇太子妃朝贺、皇帝正至受群臣朝贺、皇帝千秋节受群臣朝贺等（亦见于《大唐开元礼》卷九一至卷一三〇）。其中帝后嘉礼有“展县”（展宫悬于殿庭）、“设鼓吹十二案”的节目。

除宫悬、鼓吹之部外，宾、嘉大礼采用九部、十部之乐。今存关于高祖、太宗、高宗三朝宾礼用九部、十部之乐的记录有九次，七次九部乐，二次十部乐。高宗以后九部、十部的功用主要转为朝会礼仪。故《大唐开元礼》卷九七（民族出版社，2000 年，页 456 下）、《通典》卷一二三（页 3158）、《新唐书》卷一九《礼乐志九》（页 429—430）记皇帝元正、冬至受群臣朝贺之仪云：“太乐令帅九部伎立于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入，各就座，以次作如式。”又《唐六典》卷四（页 114）、《旧唐书》卷四三《职官志二》礼部尚书条（页 1829）云“凡千秋节，皇帝御楼，设九部之乐”。《新唐书》卷一五一《赵宗儒传》（页 4827）则说：穆宗时，“太常有五方师子乐，非大朝会不作”。总之，九部乐、十部乐本质上是用于嘉礼和宾礼的仪式乐舞。

（三）军礼和鼓吹乐

军礼用于军阵之事，据《周礼·春官·大宗伯》，其内容包括命将出征、分财恤众、检阅振旅、筑城和封疆，分别称作大师之礼、大均之礼、大田之礼、大役之礼、大封之礼。《通典》卷一〇六“五礼篇目”（页 3763）云唐开元元年军礼，“其仪二十有三”，一为“亲征类于上帝”，二为“宜于太社”，三为“告于太庙”，九为“讲武”，十一为“射宫”，二十为“合朔伐鼓”，二十二为“大傩”。据《通典》所载“开元礼纂类”，这几项军礼均用音乐，例如亲征类于上帝、宜社、告庙须设乐悬，讲武须击鼓，射宫须设宫悬、鼓吹十二案和登歌，合朔伐鼓和大傩则由太常寺鼓吹署掌管。《新唐书》卷四八《百官志》“太常寺鼓吹署条”（页 1244）云：“令掌鼓吹之节。合朔有变，则帅工人设五鼓于太社，执麾旒于四门之塾，置龙床，有变则举麾击鼓，变复而止。……大傩，帅鼓角以助侲子之唱。”

军礼常用之乐为“凯乐”，即献捷之乐，亦用鼓吹乐部。《新唐书》卷二三下《仪卫志》记其仪轨（页 510）云：“凯乐用铙吹二部，笛、觱篥、箫、笳、铙鼓，皆工二人，歌工二十四人，乘马执乐，陈列如卤簿。鼓吹令、丞前导，分行俘馘之前。将入都门，鼓吹振作，奏《破阵乐》、《应圣期》、《贺朝欢》、《君臣同庆乐》等四曲。至太社、太庙门外，陈而不作。告献礼毕，乐作。至御楼前，陈兵仗于旌门外二十步，乐工步行，兵部尚书介胄执钺，于旌门中路前导，协律郎二人执麾，门外分导，太常卿跪请奏凯乐。乐阕，太常卿跪奏乐毕。兵部尚书、太常卿退，乐工立于旌门外，引俘馘入献，及称贺，俘囚出，乃退。”

（四）凶礼和挽歌

凶礼即丧葬之礼，自周代起，即含有哭踊、吊丧、改服、建墓、用鼎、设几、彻馈等节目。《通典》卷一〇六“五礼篇目”记唐开元元年礼制，云凶礼有振抚、劳问、举哀、会丧、会葬、致奠等18项仪式。其中会葬送殡之时须用挽歌。

前文已述及挽歌制度自春秋以来的发展：鲁哀公十一年（前484）已有启殡将虞之歌《虞殡》歌；汉代挽歌形成为乐部，霍光葬礼曾用“挽歌二部，羽葆鼓吹”。到唐代，丧葬列入政令，凡举哀、吊唁、赙赗、旌幡、车需车、挽歌、明器、墓田均有规定。其中元陵仪制是用虎贲千人为执绋挽士，用挽郎二百人助挽，又有“挽歌二部，各六十四人，八人为列，执翣”；其他官员则为“挽歌六行三十六人”、“挽歌四行十六人”不等。这一制度，乃与汉以来的情况相近。《后汉书·礼仪志》（页3145）所记天子出殡仪式的规模是：“公卿以下子弟凡三百人”执绋，“校尉三百人”持幢幡，“羽林孤儿、《巴俞》擢歌者六十人，为六列”唱挽歌。

尽管挽歌属仪式歌，但它在性质上有别于郊庙祭祀之歌。郊庙之歌用于祀神（包括已入宗庙之祖先），挽歌则用于娱众宾和哀新死；郊庙歌辞载在诸史乐志，挽歌之辞通常编入集部；郊庙之歌用典礼之乐，挽歌则往往采用民间歌曲——例如白行简《李娃传》记长安有二凶肆，互争胜负，西肆长髯者“歌《白马》之词”，东肆某生好唱挽歌，沦落为挽郎，亦为众人“歌《薤露》之章”。《酉阳杂俎》卷一三“尸穸”（中华书局，1981年，页123）则有云：“世人死者有作伎乐，名为乐丧。”这些记录表明了挽歌的俗乐身份，故前文唐代乐部结构表将挽歌归入燕飨之乐。

（同孙晓晖合作完成，原载《国学研究》第14卷，北京大学国学研究院中国传统文化研究中心编，北京大学出版社，2004年12月）

唐大曲及其基本结构类型

中国音乐研究怎么也绕不过“唐大曲”这个题目。无论是古谱学、敦煌学还是音乐史学、民间音乐学，动辄就要拿唐大曲作为历史源流的参照标准。这种参照很有必要，但其中有一个基本问题，即首先得弄清唐大曲是个什么东西。目前大家认识唐大曲的依据，主要是由杨荫浏、阴法鲁两先生在《宋姜白石创作歌曲研究》等一系列著述中建立的大曲理论。现在看来，这一理论不够完善，因为它主要依靠《碧鸡漫志》和白居易《霓裳羽衣》诗的资料。《碧鸡漫志》写的是宋代的见闻，不宜简单地拿来例唐；白居易诗写的是民间《霓裳》舞的情况，而唐大曲却是由专门音乐机构创制和表演的音乐作品，不宜把前者看成是后者的典型。因此，这套理论或多或少是含混的。理论上含混一下不算要紧，但它却引起了具体研究中的许多偏颇。比如在南音研究中，有南音形成于唐大曲一说。这个比附就很牵强。南音是用三或四种乐器伴奏的独唱，大曲却是有乐队、有歌队、有舞队的综合表演，基本形式并不一致。又比如有人把伯 3808 所载的敦煌曲谱 25 曲说成是唐大曲，这也误解了唐大曲的性质和基本结构。唐大曲中从无将二十几支小曲杂凑成组的现象（这只是“杂曲”而非“大曲”），也没有“中序”规模超过“舞遍”规模一倍以上的现象，更没有在“散序”中将急曲子、慢曲子混用的情况。类似的比附还出现在对西安古乐、敦煌舞谱的研究当中。1984 年，我因唐代文学研究的需要，对唐大曲资料作过一次系统整理，从各种唐代文献及唐代传入日本的音乐的记载中勾稽出了一百二十多支唐大曲，并据此论证了唐大曲的类型和基本结构。[1] 考虑到前揭种种情况，今述其要如下文，提供给音乐学界的朋友们参考。

---

① 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996 年。

一、唐大曲的定义及其适用范围

使用"大曲"一名的唐代文献，主要有李林甫等人所撰的《唐六典》和崔令钦所撰的《教坊记》。这两种书都产于盛唐。

《唐六典》卷一四"协律郎"条李林甫注说："太乐署掌教乐。雅乐：大曲三十日成，小曲二十日。清乐：大曲六十日，次曲三十日，小曲十日。燕乐、西凉、龟兹、疏勒、安国、天竺、高昌：大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。"[①]这里有"大曲""次曲""小曲"三种名称，其制度难以详考。但这条资料说明：在大乐署所掌的各种乐部中都有大曲，它是在和小曲相对比的意义上存在的。

《教坊记》于曲名278名后，列"大曲名"46曲。以下12曲制度可考：

《绿腰》：又名《乐世》《六么》《录要》。《乐苑》云是羽调曲[②]，《乐府杂录》云又入枫香调。今传辞共三体：盛唐沈宇《乐世辞》为七言四句体，张说《赠崔二安平公乐世词》为七言十句体，中唐白居易《急乐世》为七言四句体。据此，《乐世》有急曲、慢曲之分。白居易《听歌六绝句》说："《六么》（一作《绿腰》）宛转曲终头。"又说："诚知《乐世》声声乐。"[③]《六么》与《乐世》二名并用，因知并非一曲。故明人《唐音癸签》卷一三说："观此知《乐世》亦《录要》中一曲也。"[④]唐人言舞言曲皆用《绿腰》、《六么》二名，言歌言辞则用《乐世》一名，这一事实可以作为上一判断的旁证。《绿腰》有"散序"，用琵琶笼捻手法演奏；有"彻"，急如"霜刀破竹"。[⑤] 属软舞[⑥]，舞姿轻盈柔美，同《玉树后庭花》[⑦]。综上可知：《绿腰》是一支包括散序器乐曲、慢歌舞曲、急歌舞曲和彻曲的大曲。到宋代，《绿腰》歌舞曲部分有一叠名"花十八"，即"前后十八拍，又四花拍，共二十二拍"，其中用蹴球舞。[⑧] 此应是唐制之遗。在宋代教坊的

---

① 《唐六典》，陈仲文点校，中华书局，1992年，页399。清乐"次曲"原作"文曲"。陈仲文《校勘记》云："文曲，正德以下诸本'文'上并有'大'字。今据上下文义，疑'文曲'当作'次曲'。"陈说是，今从。

② 《乐府诗集》卷八〇引，中华书局，1979年，页1132。以下《乐苑》引文皆出《乐府诗集》。

③ 《白居易集》，中华书局，1979年，页810。

④ 胡震亨《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981年，页138。

⑤ 见元稹《琵琶歌》，《元稹集》，中华书局，1982年，页304；王建《宫词》，《全唐诗》卷三〇二，中华书局，1960年，页3441。

⑥ 见《乐府杂录》，古典文学出版社，1957年，页28。

⑦ 见沈亚之《卢金兰墓志铭》，《全唐文》卷七三八，上海古籍出版社影印，1990年，页3377中。

⑧ 《碧鸡漫志》卷三，古典文学出版社，1957年，页79。

四十大曲中，中吕、南吕、仙吕三调都有《绿腰》大曲。[①]

《凉州》：开元六年陇右节度使郭知运进献。宫调曲，七种宫调并用。[②] 有大遍、小遍之分。《乐府诗集》卷七九载其大曲辞，有“歌”辞三遍（七绝二遍、五绝一遍），有排遍辞两遍（均七绝）。但杜牧《庆河湟归降》诗有云：“《凉州》声韵喜参差。”[③]可见当时所传，亦有杂言辞。据唐人诗文，《凉州》大曲中有“彻”[④]，有十数“叠”，叠毕有“入破”[⑤]，又有“急遍”[⑥]。日本所传，一名《最凉州》，拍子二十，可弹四反，共八十拍[⑦]，“一返时末四加三度拍子”[⑧]。舞为软舞[⑨]，有队舞[⑩]，亦有独舞[⑪]。《凉州》曾编入法曲，翻为琵琶曲，又有多种摘遍曲流行。所谓《古凉州》、《旧凉州》《新凉州》《凉州歌》《倚楼曲》，皆是其别名。《宋史・乐志》所载四十大曲中，《梁州》凡四见：正宫、道调宫、仙吕宫、黄钟宫，均是宫调。

《伊州》：天宝间，西凉节度使盖嘉运所进。商调曲，七种商调并用[⑫]。《乐府诗集》卷七九载《伊州》大曲辞，存“歌”辞五遍（七绝二遍、五绝三遍），入破辞五遍（七绝三遍、五绝二遍）。敦煌本伯 3808 号有谱，首段题“又慢曲子《伊州》”，次段题“又急曲子”，第三段列于《营父》谱后，仅题《伊州》。据谱字可知：大曲《伊州》至少有三种摘遍曲流行，分为“急”、“慢”。有中段反复（如“重”字所示），有全段反复（如“王”字所示）。慢曲子单遍至少有十八拍或十八乐句，急曲子单遍至少有十二拍或十二乐句（如谱中“口”所示）。《教坊记》说：“戏日，内伎出舞，教坊人唯得舞《伊州》、《五天》，重来叠去，不离此两曲。”[⑬]据此，《伊州》也是一支舞曲。

《甘州》：软舞曲[⑭]。摘遍体甚多，计有《甘州》（五言四句）、《甘州乐》（五言八句）、《甘州歌》（七言四句）、《甘州曲》（三三三七五七）、《甘州遍》（三五三四四七……）、《甘州子》（七三三七五三五）等六体。据日本资料，《甘州》用六人舞[⑮]，是

---

① 《宋史》卷一四二《乐志》，中华书局，1985 年，页 3349。

② 《近事会元》卷四；《碧鸡漫志》卷三，页 76。

③ 《樊川诗集注》卷二，上海古籍出版社，1978 年，页 135。

④ 元稹《连昌宫词》，《元稹集》，页 270。

⑤ 《太平广记》卷二〇四引《国史补》、《逸史》，中华书局，1961 年，页 1553—1554。

⑥ 张祜《悖拏儿舞》，《全唐诗》，中华书局，1960 年，页 5840。

⑦ 狛朝葛《续教训钞》，日本古典刊行会，1939 年，页 156。

⑧ 丰原统秋《体源钞》，日本古典刊行会，1936 年，页 303。

⑨ 《乐府杂录》，页 28。

⑩ 《太平广记》卷二二七《杜阳编》，页 1743。

⑪ 张祜《悖拏兒舞》，《全唐诗》，页 5840；又载《万首唐人绝句》卷四三。

⑫ 《碧鸡漫志》卷三，页 77。

⑬ 《教坊记笺订》，中华书局，1962，页 34。

⑭ 《乐府杂录》，页 28。

⑮ 《大日本史》卷三四八，德川家藏版，日本共同印刷株式会社，1929 年，第 13 册，页 228。

五遍、每遍十四拍的摘遍曲。《仁智要录》说："《甘州》……拍子十四，可弹五反，合拍子七十。终帖加拍子。《南宫横笛谱》云：可吹五反，又一二反后咏。长秋卿《横笛谱》云：可吹七反，合拍子九十八。从六帖，打三度拍子，又有三后咏，四帖咏。……小曲，新乐。"①

《泛龙舟》：又入法曲。《唐会要》列入林钟商调。隋炀帝时龟兹乐工白明达所制曲。炀帝有辞，七言八句。敦煌所载辞兼有六字和声。《通典》属清乐四十四曲。唐代传至日本，《体源钞》所载者入黄钟调和水调（"当曲"），"拍子十八，童舞"，又有序十六拍、破十八拍，可吹六遍，可弹二遍，共一百八拍；以《散吟打球乐》为舞急，亦可吹六遍。《教训钞》所载者拍数同上，童舞，舞出入用黄钟调（黄钟羽）为"调子"，以水调"当曲"（即主曲、本曲）为破，以《散吟打球乐》为急。② 据此，《泛龙舟》序曲、破曲（主曲）、舞急共达二百拍以上。

《采桑》：《乐苑》云羽调曲。汉相和歌有《陌上桑》，魏晋大曲有《艳歌罗敷行》，似即《采桑》远源。③ 原曲辞三解，有艳有趋。六朝至唐，均有舞。④ 唐《采桑》大曲有摘遍曲辞，名《采桑子》，五言八句体，载《乐府诗集》"近代曲辞"。日本所传名《采桑老》，"中曲"，四帖，拍子各十二，"终帖打三度拍子"，有"调子"，有舞，有歌，有咏，咏辞为五言八句。⑤

《霓裳》：亦为法曲。主体部分为开元中西凉府节度使杨敬述所进，原名《婆罗门曲》；玄宗为制散序，改名《霓裳羽衣》⑥。商调，诸种商调并用。⑦ 音节清和优雅，故王建诗有"一声声向天头落，效得仙人夜唱经"⑧之咏。据白居易《霓裳羽衣歌》并注，其结构是：一、散序六段（"六遍"），散板（"无拍"），由器乐独奏（"金石丝竹次第发声"）、轮奏，不舞，不歌。二、中序，"有拍，亦名拍序"，缓舞，似有歌。三、破，"繁音急节十二遍"，作快舞。四、结末"长引一声"。⑨ 白居易所写的是地方官妓的表演，未必与《霓裳羽衣》的教坊乐制全同。杨荫浏先生依周密《齐东野语》、王说

---

① 参见《古事类苑》乐舞部一，东京吉川弘文馆，1983 年，页 408。

② 《体源钞》页 103。狛近真《教训钞》，有日本古典刊行会 1928 年印本；今据《古事类苑》乐舞部一，页 502—203。

③ 参见《乐府诗集》卷二八引《乐府解题》，《乐府诗集》，页 410。

④ 《纂异记》"蒋琛"条云："谢秋娘舞《采桑曲》，凡十余叠。"上海古籍出版社，1991 年，页 16。又见《乐府诗集》卷四八，页 709。

⑤ 《本源钞》，页 207—212；《仁智要录》，参见《古事类苑》乐舞部一，页 540。

⑥ 郑嵎《津阳门诗》注，《全唐诗》，页 6563。

⑦ 《唐会要》卷三三，丛书集成初编，第 818 册，页 616—618。

⑧ 《王建诗集校注》卷九，中州古籍出版社，2006 年，页 439。

⑨ 《白居易集》卷二一，页 458—460。

《唐语林》，考证《霓裳羽衣》共36段，即：散序6段，中序18段，曲破12段。[①] 王国维《唐宋大曲考》："中序即排遍，宋之排遍，亦称歌头。"[②]张炎《词源》："至歌头始拍。"[③]可见白居易所描写的《霓裳羽衣》，对中序（即排遍或歌头）有所省略。《霓裳》舞制多样，有独舞，见《太真外传》卷上[④]；有对舞，见白居易诗；有数百人队舞，见《唐语林》卷七[⑤]。

《玉树后庭花》：亦为法曲。原为陈后主所造舞曲，曲调幽怨。中唐时舞容是："衣制大袂，长裾，作新眉愁嚬，顶鬓为娥丛小鬟。"[⑥]玄宗时传入日本，"中曲，一帖十四拍，七帖各十二拍，舞女十二人。"[⑦]初帖加序吹二拍，终帖加三度拍子，末拍亦为序吹，平调曲。[⑧] 摘遍之曲有《后庭花破子》，杂言。

《伴侣》：原是北齐俗曲，歌辞为六言体。[⑨] 后采入宫廷，制为器乐曲。[⑩] 入唐为大曲。日本所传唐曲《部胪》，一说即《伴侣》，平调（林钟羽）曲。《教训钞》、《体源钞》载《陪胪破阵乐》，有破有急，破用《新罗陵王破》，急曲吹《陪胪》，十二拍，三遍。

《柘枝》：源出南诏[⑪]。入羽调、商调[⑫]、宫调[⑬]。摘遍辞存五言六句、五言八句、"七五五七"三体。有解曲，用《浑脱》解。[⑭] 有急遍、慢遍之分，急遍作《耶婆色鸡》解曲[⑮]。舞有健舞、软舞二种[⑯]，软舞常用二女童对舞。其事屡见于唐人诗文，有《屈柘》《屈枝柘》《握柘辞》《掘柘辞》《播柘辞》等别名。

《突厥三台》：传摘遍辞一首，韦应物作，七言四句。唐代以"三台""突厥"为名的曲调甚多，《突厥三台》似即《突厥盐》与《三台盐》合成之曲。盖《突厥盐》属太簇商调，《三台盐》属林钟羽调，二调同一调高，同以太簇律为主音。《突厥盐》与《三台

---

① 《〈霓常羽衣曲〉考》，载《人民音乐》1962年第4期，页31。
② 《王国维遗书》第15册，上海古籍出版社，1983年，页29—30。
③ 《词源》卷下《拍眼》，见《词话丛编》第1册，中华书局，2005年，页257。
④ 见丁如明辑校《开元天宝遗事十种》，上海古籍出版社，1985年，页135。
⑤ 《唐语林校主》，中华书局，2008年，页656。
⑥ 沈亚之《卢金兰墓志铭》，《全唐文》，页3377中。
⑦ 《大日本史》卷三四七，第13册，页217。
⑧ 《教训钞》、《体源钞》，见《古事类苑》乐舞部一，页337—338。
⑨ 见《北史》卷四七，中华书局，1974年，页1728。
⑩ 《文献通考》卷一四二，中华书局，1986年，页1253中；《旧唐书·音乐志》，中华书局，1975年，页1041。
⑪ 参见杨宪益《柘枝舞的来源》，载《译余偶拾》，北京三联书店，1983年。
⑫ 据《乐苑》，《乐府诗集》卷五六引，页818。
⑬ 据日本《太原声明博士图序》。
⑭ 《羯鼓录》，上海古籍出版社，1988年，页9。
⑮ 同上。
⑯ 《乐府杂录》，上海古籍出版社，1988年，页28。

盐》均盛行或改制于高宗、武后年间①，此时始行犯声之法，如《剑气》(宫调)入《浑脱》(角调)。② 故知《突厥三台》为初唐改制的大曲。

《回波乐》：软舞曲，入太簇商调③。北魏时已有"连手踏地"之舞。④ 中宗朝君臣聚筵，舞之，著辞为六言四句。⑤《教坊记》说："开元时始有《回波乐》。"⑥乃言其大曲之始。日本所传称《回杯乐》。《体源钞》云："新乐，中曲"，"序一帖，拍子四；破四帖，拍子八"；"一反时末四加三度拍子，有只拍子"。

综合以上所述，我们可以确定唐大曲的基本特征如下：

(一) 它是与小曲相对称的一种音乐体裁。在《唐六典》中，它又称"次曲"。在日本文献中，它又称"中曲"。

(二) 它是多曲段的音乐体裁。它与同名小曲的关系，常常是曲本体与摘段曲的关系。《教坊记》"曲名"中有《柘枝引》《千秋子》，《教坊记》"大曲名"中有《柘枝》《千秋乐》，前者(《柘枝引》《千秋子》)就是后者(《柘枝》《千秋乐》)的摘段曲。

(三) 它是由多种曲段有机结合的整体。首先，大曲具有顺序性，从序到排遍到急遍或入破，其乐曲大体按从慢节奏到快节奏的顺序排列。这种顺序具有不可逆的性质，故大曲辞常标以"第一""第二"的顺序号。其次，大曲又具有风格的统一性。一支大曲的多种曲段，常通过一支主要旋律的不同变奏实现，故多种摘段曲仍有统一的曲名。大曲的曲段结合，亦用"解曲""犯声"等法，但在这些结合中，总是有主体曲调，故日本资料有"本曲""当曲"之说。

(四) 大曲是由器乐曲、歌曲、舞曲结合而成的音乐作品，其中舞蹈是不可或缺的部分。能够改制为大曲的小曲，它的原始面貌总是小型舞曲。现在可考的唐大曲，亦无一不配有舞蹈。

因此，如果我们要给唐大曲设一个定义，那么这定义就是：产生在隋唐五代，由节奏不同的多支小曲顺序编组，并以舞曲为主要部分的音乐作品。

既然大曲是同小曲相对比而存在的，那么毫无疑问，大曲的性质是由结构决定的。"歌头""摘遍""破曲子"等等，虽然是大曲的组成部分，但它们决不能被看作大曲本身；它们的身份，在单独行用之时只是小曲而非大曲。另外，大曲之所以会有这样一类首尾分明的结构，乃因为大曲以舞蹈为主要部分，其他部分用作舞曲的过度或修饰。故舞曲之前的部分常被称作"序"和"中序"，舞曲以后的部分常被称作

---

① 《朝野佥载》卷一，中华书局，1979年，页8；《教训钞》。

② 陈旸《乐书》卷一六四。

③ 《羯鼓录》，页13。

④ 《北史》卷四八，页1762。

⑤ 《本事诗》，上海古籍出版社标点本，1991年，页25；《隋唐嘉话》，中华书局，1979年，页41。

⑥ 《教坊记笺订》，中华书局，1962年，页162。

"解曲"。由此可知:有无舞蹈或配舞之曲,也是鉴别一部音乐作品是不是大曲的重要标准。或者说:有无一个紧凑有序的结构,有无舞蹈或配舞之曲作为联接器乐曲和歌曲的中心环节,这两条标准,规定了"大曲"一词的适用范围。

二、唐大曲的类型及其结构

"大曲"这一概念的成立,以这样一个事实作为基础,即:各种唐代大曲有彼此类似的结构原则。但在实际上,每一支大曲的结构都是特殊的。因此,对大曲的全面认识,既包括对大曲一般的认识,也包括对大曲具体的认识。这样一种全面认识,可以通过对唐大曲的结构类型的掌握来实现。以下是几种较为典型的唐大曲结构类型,它们是通过各自不同的历史途径形成的。

(一) 清乐大曲

"清乐"是六朝宫廷燕乐和俗乐的总名。凡相和歌、清商旧曲、吴声西曲,均可归入清乐范围。据史志记载,尽管清乐旧曲代有沦亡,但在武则天时,太乐署所掌犹有 63 曲;至杜佑著《通典》时(大历、贞元间),尚存 44 曲。依后者统计,得汉魏之曲 9 曲、东晋吴声 18 曲、宋齐西曲 13 曲、陈隋之曲 4 曲。这就是说:历代乐曲的精华都有遗存。这是清乐大曲产生的基础。

在唐大曲中,属清乐大曲的有 7 种。即十部伎中的《清乐》(大业中根据陈代宫廷所掌乐曲制成)和《礼毕》(原出晋庾亮家伎的假面舞《文康乐》),教坊曲中的《采桑》、《四会子》、《想夫怜》(《相府莲》)、《玉树后庭花》和《泛龙舟》。其结构特点是综合器乐曲、歌曲、舞曲,并顺序成组:

唐代清乐大曲结构表

	行曲	歌曲	舞曲	解曲
清乐		《阳伴》	《明君》	"契"
礼毕	《单交路》		《散花》	
	调子	**序**	**破**	**急**
泛龙舟	无拍	序 16 拍	当曲 6 遍每遍 18 拍	《散吟打球乐》6 遍
采桑	无拍	五言八句 2 首	4 遍,每遍 12 拍	

这一类型的大曲,乃渊源于魏晋大曲。

魏晋大曲的资料保存在《宋书·乐志》中。过去对它们的称呼均未得当。它们虽然以汉相和歌为音乐素材,但这些素材却是以"古辞"的名义出现的,均经过改作,故这些大曲不可称为"汉大曲"。它们虽被记载在《宋书》中,却早已盛行在刘宋之前,故又不可称作"刘宋大曲"。大曲产生的条件是:过去用相和形式演唱的乐曲

被纳入清、平、瑟三调，成为用“歌弦”形式演唱的乐曲，[①]所以一般来说，它们不再属于“相和曲”。我认为：根据它们产生的历史条件——曹魏清商署的设立和相和歌同清商曲的合流，根据《乐府诗集》关于它们的演奏时代的记载，这些大曲应称作“魏晋大曲”。

魏晋大曲的典型结构是：

魏晋大曲结构表

曲调名	歌辞名	艳	曲	趋	乱
步出夏门行	夏门	词1解，四言2句	词2解，每解四言12句，五言2句	词1解，四言18句	
白头吟行	白头吟	“紫罗咄咄奈何”6字	词5解，每解5言4句至8句。		

这些大曲均有两个名称：歌辞名（如《夏门》、《白头吟》）和曲调名（如《步出夏门行》、《白头吟行》）。“行”的涵义是“徒奏”[②]，所以这些大曲的曲名乃是它们经过器乐曲化的标志。大曲辞中只有“曲”辞计入总解数，“艳”“趋”“乱”辞均不计，这说明“曲”辞是大曲的主体部分，或者说是最先产生的部分。大曲各个部分来源不同，“曲”产自中原（辞中多见北方景物），“艳”来自楚歌[③]，“趋”为吴地曲名[④]，“乱”原是楚辞“卒章之节”[⑤]。这些特点可以表明魏晋大曲的结构原理：使魏晋大曲产生的最初动机是相和歌的“歌弦”化（即器乐曲化），所以，魏晋大曲以歌曲部分（相和歌部分）为主要部分；它保留了它所脱胎的相和形式的某些特点，所以，它最初实现了以下两种形式的相互代替：

“起调和声＋正歌＋伴唱和声或相和送声”→
“弄（笛乐）＋七部弦（琴、瑟、筝、琵琶合奏）＋歌弦（伴奏歌曲）
＋送歌弦（器乐过渡曲或结束曲）”

到大曲中，又进一步用“艳＋曲＋趋或乱”的形式代替了上述形式。唐代清乐大曲中的“行曲”，其涵义就是来自魏晋大曲的“行”的；唐代清乐大曲中的“急”或“解曲”，亦可看作魏晋大曲的“乱”或“送歌弦”的制度遗存。

---

① 参见《乐府诗集》卷三〇、三三、三六引王僧虔《技录》和张永《元嘉正声技录》。《乐府诗集》，页441，495，534。

② 参见本书《论〈宋书乐志〉所载十五大曲》。

③ 《吴都赋》李善注：“‘艳’，楚歌也。”《文选》卷五，中华书局，1977年，页93下。

④ 崔豹《古今注》卷中《音乐》，丛书集成初编，第274册，页10。

⑤ 元陈澔《礼记集说》卷七，文渊阁四库全书，上海古籍出版社影印，第121册，页892上。有简体字点校本，凤凰出版社，2010年，页307。

（二）胡乐大曲

"四夷之乐"一名早见于《周礼》。东晋以后，大量少数民族乐舞流入中原，时人称之为"胡乐"。胡乐入华途径有四：(一)通过内地政权对西域的政治控制和军事占领，作为战利品和进贡物流入。十部伎中的《天竺》《龟兹》《西凉》《疏勒》《安国》《高丽》，均属此类。(二)通过西域与内地的商业贸易，作为"贾胡""贩客"的文化输入。在北齐以乐伎得致显达的那些著名乐工，如曹妙达、曹僧奴、何朱弱、史丑多、和士开、安未弱、安马驹等人，便是贾胡们的后裔。(三)通过佛教流传，作为"佛曲"输入。《隋书·音乐志》、《羯鼓录》、《唐会要》卷三三、陈旸《乐书》卷一五九，记载这种佛曲七十多曲。(四)由于少数民族入主中原，或由于少数民族与汉族之间的王室婚嫁，作为陪伴物输入。唐代的胡乐大曲，主要便是通过第一、第四两条途径输入的。

在唐代教坊曲中，《龟兹乐》《醉浑脱》《苏合香》《达摩支》等都是胡乐大曲。其中《苏合香》一曲制度可考。据《乐府杂录》和《羯鼓录》，《苏合香》是软舞曲，属太簇宫调。《太平御览》卷九八二引《续汉书》云："大秦国合诸香，煎其汁，谓之苏合。"① 据此，此乐出自天竺。《苏合香》传入日本后，为"大曲，新乐"，舞曲，舞者四人或六人。② 《教训钞》、《体源钞》记其结构为：

序	破	急
五遍，每遍 12 拍至 20 拍。用大鼓，有舞。	三遍，每遍 22 拍或 26 拍。末拍为序吹，过度曲。	三遍，每遍 22 拍或 26 拍。

由此可见：《苏合香》基本上以舞蹈贯穿始终，总长共达二百数十拍。这些特点实际上是西域大曲的共同特点。十部伎中的西域大曲，均无"行曲"，乐之始便入歌舞；而其中的"解曲"，则具备与"急"相当的功用：

唐代胡乐大曲结构表

	歌曲	解曲	舞曲	解曲
龟兹	《善善摩尼》	《婆伽儿》	《小天》	《疏勒盐》
疏勒	《亢利死让乐》		《远服》	《疏勒盐》
康国	《戢殿农和正》		《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》	
西凉	《永世乐》	《万世丰》	《于阗佛曲》	

西域大曲同魏晋大曲一样，也是唐大曲的一个重要渊源。

（三）二部伎大曲

二部伎是继十部伎以后的一套宫廷燕乐节目。所包乐曲主要是初唐作品，其制

---

① 《太平御览》，中华书局，1960 年，页 4347 上。

② 《体源钞》，页 161；又东仪信太郎《雅乐曲的作法》，东京创思社刊。

度存续时期，大体在开元、天宝。[①] 所谓“二部”，即指坐部和立部。它们的区别是：坐部伎坐奏堂上，舞人较少(十二人以下)，乐器品种丰富，雅部、胡部、俗部乐器兼备；立部伎立奏堂下，舞人较多(百人上下)，乐器以鼓笛和龟兹部为主。这因为它们适用于不同的表演需要。立部伎八曲，包括唐代著名的三大舞(《破阵》《庆善》《上元》)；坐部伎六曲，包括《燕乐》和玄宗时改作的《小破阵乐》。舞蹈比重更大，这是二部伎同十部伎的差别之一。二者间的另一差别是：十部伎以反映国别的乐队名为乐部名称，而二部伎以反映乐舞内容的乐曲名为乐部名称。这就是说：在二部伎中，各种民族音乐之间的界限，因不设专部而渐趋隐蔽。因此，二部伎代表了胡俗两方面乐器融合后组成的宫廷燕乐。故二部伎以后的新宫廷大乐，其结构都类同二部伎乐。

二部伎的代表性结构是：

唐代二部伎大曲结构表

<table>
<tr><th></th><th>舞一</th><th colspan="10">舞二</th><th>舞三</th><th>舞四</th></tr>
<tr><td rowspan="4">燕乐</td><td rowspan="4">《景云舞》，体制不详</td><td colspan="10">《破阵乐舞》</td><td rowspan="4">《庆善舞》，体制不详</td><td rowspan="4">《承天舞》，体制不详</td></tr>
<tr><td>游声</td><td colspan="3">序</td><td colspan="6">破</td></tr>
<tr><td rowspan="2">无拍</td><td rowspan="2">16拍</td><td rowspan="2">4拍</td><td rowspan="2">10拍</td><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td></tr>
<tr><td colspan="3">乐吹，序舞</td><td colspan="3">序吹，序舞</td></tr>
<tr><td rowspan="2">太平乐</td><td>《朝天子》</td><td colspan="10">《武昌太平乐》</td><td>《合欢盐》</td><td>《朝天子》</td></tr>
<tr><td>道行，序舞12拍</td><td colspan="10">破舞，歌《太平乐》。巾舞，狮子舞，二遍40拍。</td><td>急舞，24拍。</td><td>道行，序舞15拍。</td></tr>
</table>

这张图表根据新旧《唐书》乐志和《教训钞》、《体源钞》、《大日本史》、田边氏《中国音乐史》等文献制成，反映了二部伎乐在中国及在日本表演的体制情况。其特点是以数支舞曲联合而成为一支大曲，各支舞曲节奏、风格不同，组成序、破、急、序这种有铺垫、有高潮、有结束的结构。唐代《破阵乐》有五体：五言四句、六言八句、七言四句、“六六六六五”双叠和“六五七七五、六六七七五”体。《教坊记》中并有《破阵子》《大秦王》二小曲。这说明《破阵乐》既是一支独立的大曲，又是《燕乐》大曲的一部分。这种情况表明：在大曲舞破部分，有相当多的歌唱；过去只认为中序或排遍部分才有歌唱，乃有误。二部伎其他诸乐，皆以舞蹈贯穿始终。《上元乐》且用十二支舞曲联合成组。后来的种种宫廷燕乐大曲，大抵皆同此。贞元十六年西川所进的《南诏奉圣乐》，有字舞三叠五成，有《辟四门》之舞两叠，又有《亿万寿》舞七叠六成；贞元十八年骠国王进献的《骠国乐》，亦有《花舞》《白鸽舞》等十二种歌舞。这都反映了唐大曲的舞蹈化趋

① 参见岸边成雄《唐代音樂の歷史的研究》乐制篇下卷第六章，和泉书院(大阪)，2005年，页346—362。

势。这种情况同魏晋大曲截然有别,它是由少数民族乐舞的输入造成的。

二部伎大曲影响甚大。《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《太平乐》《破阵乐》等均曾传于日本;《圣寿乐》《上元乐》及从《上元乐》第十二曲分离出来的《庆云乐》,则作为舞曲或大曲流入教坊。这两种流传,在十部伎中几乎是看不到的。这反映了唐大曲现象的另一特点:在唐代影响较大的大曲,不是单纯的清乐大曲或胡乐大曲,而是具有中西融合特点的新俗乐大曲。除二部伎外,法曲型的大曲是其代表。

(四) 法曲型大曲

法曲是梨园法部所教习的乐曲。开元初,玄宗在坐部伎中选拔优秀乐工,设法部于梨园,其中所表演的乐曲,便称法曲。法部实际上是御用艺术团体,是较教坊更为高级的音乐机构。由于玄宗本人的音乐素养,法部在选拔和改造汉族优秀乐曲方面,在集中和造就优秀音乐人才方面,都卓有成效。丘琼荪《法曲》曾考得唐代法曲25名,其中包括陈隋以来所造各种乐曲的精华,而以初盛唐间从民间歌曲、边地歌曲中采集、改造的新声为最多。[①] 从这25支法曲的情况看,法曲主要是汉族音乐系统的艺术乐曲,很少胡乐成分,很少宗教音乐成分;它使用的乐器,很少打击乐,风格清雅。这就意味着:法曲的主要性质,是器乐曲或歌曲,而不是舞曲。事实上,唐代关于法曲的记述,主要是关于它的器乐演奏和歌唱的记述。这一性质造成了法曲型大曲重视器乐演奏的特征。

法曲是因它的演奏部门而得的名称,大曲则是因它的体裁结构而得的名称。它们之间构成交叉关系。法曲25曲中,《倾杯乐》《破阵乐》《圣明乐》《玉树后庭花》《泛龙舟》《万岁长生乐》《斗百草》《赤白桃李花》《霓裳羽衣》《春莺啭》《雨淋铃》等11曲又为大曲。此处且称之为"法曲型大曲"。其中《玉树后庭花》、《泛龙舟》原为六朝清乐曲;《万岁长生乐》(即《鸟歌万岁乐》)、《破阵乐》出自二部伎乐曲。其余诸曲大抵为教坊曲。其结构可以判属以下类型:

唐代法曲大曲结构表

	调子	序	中序	破	急	调子
春莺啭	游声,无拍。	16拍,有舞。	飒踏二遍,每遍16拍,有舞,有序吹,有鸟声,有笛词。	四遍,每遍16拍,有舞,有急声。	鸟声二遍,各16拍,有序吹、词,连舞。	舞二遍,各16拍。
倾杯乐	出舞		二遍,每遍16拍	二遍,每遍16拍(用为中曲)	三遍,各16拍(用为小曲)	急吹,入舞
霓裳	散序6段,无拍		18段,缓舞,有歌	12段,急舞		长引一声

这一类型的大曲的特征是:它具有完备的器乐曲、歌曲、舞曲的结合形式。器

① 丘琼荪《法曲》,《中华文史论丛》第5辑,1964年。

乐曲不仅引导序舞，修饰急舞，而且用作中序、破、急等部分中各遍舞蹈的过度（“序吹”）。这同法曲重视器乐演奏的特征是一致的，同时，这里可以看出法曲型大曲对清乐大曲乃至对六朝和送曲结构形式的吸收。法曲型大曲不一定产自梨园法部，很可能，它是教坊乐工在利用法曲成果的基础上加工创制的。因此，若干具有教坊曲身份的唐大曲，也在一定程度上接受了法曲型大曲的影响：

唐代教坊大曲结构表

	调子	序	中序	破	舞	调子
团乱旋	序舞16拍		二遍，每遍16拍，有舞	入破二遍，各16拍。飒踏二遍，各16拍，有舞。	急曲七遍，各16拍，有舞。	
轮台	奏笙、筚篥。	奏当曲《轮台》四遍各16拍	奏当曲，有咏，有调子，有声歌。	奏《青海波》七遍，每遍12拍。		
苏莫遮	乱声，无拍	序舞二遍，每遍6拍。		破舞四遍，每遍12拍。	原有急曲，后改用破曲16拍	延吹。
三台盐	序舞四遍，各8拍			破舞二遍，各16拍，换头处8拍。	急舞三遍，各16拍，换头4拍	吹急曲。

很明显，《团乱旋》的体制是规模《春莺啭》的，《三台盐》几乎是《倾杯乐》的翻版，《苏莫遮》则同《霓裳羽衣》颇为类似。这一类对称现象有音乐渊源方面的原因。这原因是：《团乱旋》和《春莺啭》都是软舞曲，都入黄钟商调（壹越调），都是唐代新造的汉族音乐系统的乐曲；《三台盐》和《倾杯乐》均产自北朝，均曾作为六言艳曲在民间流传，它们的急曲都曾摘遍而用作催酒曲；《苏莫遮》则同《霓裳》一样，是中西合璧的大曲。按《苏莫遮》原出高昌、康国泼水乞寒之戏，北周宣帝时传入中原，初唐时盛行，曾以浑脱队舞形式演于宫廷，天宝间经太乐署改制，曾获得《感皇恩》《万宇清》等汉族化的名称，有理由认为：它的大曲结构，也是经过改制获得的。我们不难了解这种改制的特点：像对《霓裳羽衣》的改制一样，以原曲为舞曲，然后加上了汉族风格的引曲和序曲。由于西域乐曲的风格喧闹急促，汉族乐曲的风格清雅缓长，故二者在大曲中可以有充作舞曲和充作器乐曲的分工。

值得注意的是，由于唐大曲以中西音乐文化融合为自己繁盛的基础，故法曲型的大曲，或者说中西合璧型的大曲，影响了诸多教坊大曲。例如《乐府诗集》“近代曲辞”中所载的大曲，大体上产于中晚唐，由乐府机关制作，其结构为序、中序（排遍）、入破、彻四段，便类似于法曲型大曲的以序、中序、破、急为主体的结构。这些大曲也可分为两种：一种从中序开始配歌，如《水调》《伊州》；另一种序和排遍有歌，如《凉州》《陆州》。它们便分别类同于《霓裳》曲（中序始拍）和《春莺啭》曲（序以后

均有拍)。

三、结　　语

唐大曲是由歌、乐、舞结合而形成的一种多曲段的音乐体裁。结构的复杂性、有序性和多样性,是它的特质的重要表现。结构的复杂性,使它同小曲区别开来;结构的有序性,使它同"多曲杂陈"的杂曲区别开来;结构的多样性,则使它分别同作为它的来源的魏晋大曲、西域大曲等等区别开来。

每一种音乐体裁都有它的文化背景。在隋唐五代,歌谣是民间音乐的特有体裁,曲子是乐工妓女(职业艺人)文化的产物,大曲则以专门音乐机构为它的摇篮。这些音乐机构包括太乐署、教坊、梨园法部和佛寺文艺团体。因此,除教坊大曲外,十部伎、二部伎和其他宫廷燕会大乐舞,也被当时人视为大曲。

唐大曲的结构同它的音乐渊源有关。从清乐曲发展而成的大曲,其结构接近魏晋大曲:舞曲之前,有一个比重较大的歌曲部分;歌曲之前,又安排有纯器乐曲作引曲。从西域大曲发展而来的夷乐大曲,则重视舞蹈,重视节奏,不仅以舞蹈贯穿始终,而且在歌曲与舞曲之后,安排有节奏促速的解曲。后来种种大曲,均以上述两类大曲为本原。二部伎大曲发展了胡乐大曲的重视舞蹈的特色,把数支在节奏上和风格上能形成对比和统一的舞曲联缀成组;法曲型大曲发展了清乐大曲的重视结构的特色,在歌曲、舞曲的前后和中间,安排了器乐曲作为引导、作为修饰和作为过度。唐大曲可以看作中西音乐文化相融合的产物。它的结构特征,秉承了汉族大曲的传统;它的舞蹈特色,发扬了少数民族大曲的风范。这一点,反映在许多少数民族乐曲的改制曲中——以少数民族的舞曲为基础,增添汉族器乐曲为前后缀,这是大曲改制的常用方法。

可以考为大曲的唐代乐曲,共有121曲。它们是:《清乐》《礼毕》《燕乐》《天竺伎》《龟兹伎》《疏勒伎》《安国伎》《康国伎》《高昌伎》《高丽伎》《西凉伎》《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光圣乐》《燕乐》(用于二部伎)《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万岁乐》《龙池乐》《小破阵乐》《宝应长宁乐》《广平太一乐》《定难曲》《中和乐》《继天诞圣乐》《孙武顺圣乐》《云韶法曲》《万斯年曲》《播皇猷》《西诏奏圣乐》《骠国乐》《采桑》《四会子》《想夫怜》《玉树后庭花》《泛龙舟》《龟兹乐》《醉浑脱》《苏莫遮》《苏合香》《达摩支》《圣明乐》《穆护》《凉州》《伊州》《甘州》《霓裳》《柘枝》《渭州》《陆州》《氐州》《轮台》《伴侣》《回波乐》《同心结》《绿腰》《三台盐》《突厥三台》《剑器》《春莺啭》《团乱旋》《兰陵王》《安公子》《黄麞》《抛球乐》《倾杯乐》《夜半乐》《借席》《赤白桃李花》《薄媚》《大和》《昊破》《斗百草》《阿曹婆》《何满子》《水调》《放鹰乐》《感皇恩》《千秋乐》《大宝》《踏金莲》《贺圣乐》《雨淋铃》《相驰逼》《吕太后》《一斗盐》《羊头神》《大姊》《舞大姊》《急月记》《断弓弦》《碧霄吟》《穿心蛮》《罗步

底》《千春乐》《映山鸡》《舞春风》《迎春风》《看江波》《寒雁子》《又中春》《玩中秋》《迎仙客》《胡僧破》《平翻》《五常乐》《柳花苑》《喜春乐》《安城乐》《还城乐》《秋风乐》《贺殿》《涩河鸟》《裹头乐》《武德乐》《弄枪》。① 把它们判为大曲的依据是:(一)《教坊记》编入大曲;(二)编入十部伎、二部伎或其他宫廷燕会大乐舞节目;(三)《教训钞》和《体源钞》等日本资料记为"唐乐""大曲"或"中曲";(四)《乐府诗集》录有大曲曲辞;(五)敦煌大曲写卷录有曲辞;(六)有同名小曲以"大""小""急""慢""子"等为名者同时流行;(七)有同名小曲以"簇拍""煞""破"等为名者同时流行;(八)有关于此曲结构为大曲的可靠记载。上述 121 曲,每曲都符合这些条件的一项以上乃至全部。这说明唐宋人关于大曲性质的看法是比较一致的。

但是,当讨论到大曲结构的时候,人们的意见却不免有些歧异。这在大曲结构术语的使用上也反映了出来。王国维《唐宋大曲考》②对这些术语作过部分考订,但他忽视了一个问题,即大曲结构术语的歧异,实质上是由于从不同角度看待大曲而造成的。例如隋唐史志资料较重乐曲功能,日本资料较重管乐,宋大曲资料较重节奏乐,《乐府诗集》较重歌辞,白居易《霓裳》诗较重舞蹈。但这些观察角度却是有其统一性的。有鉴于此,我们可以对它们作一个大体的综合,即把这些结构术语按其对应关系列为下表:

大曲结构术语对应表

<table>
<tr><td>舞蹈术语</td><td>引,道行</td><td colspan="2">序</td><td colspan="2">中序</td><td>破</td><td colspan="2">急</td><td>引,道行</td></tr>
<tr><td>乐曲术语</td><td colspan="3">行曲</td><td>歌曲</td><td>解曲</td><td colspan="2">舞曲</td><td>解曲</td><td></td></tr>
<tr><td>歌辞术语</td><td></td><td colspan="2">歌</td><td colspan="2">排遍</td><td>入破</td><td></td><td>彻</td><td></td></tr>
<tr><td>管乐术语</td><td>调子,
游声。</td><td colspan="2">荒序,乱序,
音取调子</td><td colspan="2">啭,飒踏</td><td>破</td><td colspan="2">急</td><td>引,调子</td></tr>
<tr><td>节奏乐术语</td><td colspan="2">散序</td><td>靸</td><td>拍序,
排遍</td><td>攧,正
攧</td><td>入破</td><td colspan="2">虚催,衮遍(前衮),
实催,衮遍(中衮)</td><td>杀衮,歇拍。</td></tr>
</table>

表中所列各种结构术语,大致可作如下解释:

根据王国维《唐宋大曲考》,"遍"即"叠",即"变",即"更奏","大曲皆舞曲,乐变而舞亦变,故以遍名各叠";"中序一名拍序,即排遍","彻即入破之末一遍","排遍又谓之歌头。《水调歌头》即《新水调》之排遍"。

根据日本《歌舞品目》卷五上,"道行"即"导行",指舞人出场入舞时行步之舞乐。"调子"即笙、筚篥、笛的依次演奏,是具有特殊节拍的一种管弦乐和舞乐。"游声"即"道行"所用乐声,无拍。"音取"又作"弥取",指乐起之前乐器的次第发声,又

① 参见《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,页 140—175。

② 王国维《唐宋大曲考》,载《王国维遗书》,上海古籍书店,1983 年,第 15 册。

用作和声。“飒踏”意为音节促迫之声，义同鲍照诗句“宾御纷飒沓”中的“飒沓”。“乱声”常指笛曲。“鸟声”用于《春莺啭》后部，是序吹的一种奏法。“序”则是慢节奏曲：管乐所奏称“序吹”，弦乐所奏称“序弹”，此外有配合“序吹”“序弹”之节奏的“序舞”。①

根据南卓《羯鼓录》、陈旸《乐书》卷一六四和《新唐书·礼乐志》，“解曲”是节奏较缓的乐曲的补充部分，是用于结束一个乐段的一支急节奏乐曲。

“靸”一名，其义不详。《说文解字》说是“小儿履”，《六书故》说是“履无踵直曳之者”。作为音乐术语，它的涵义似乎来自作为附着物的比喻义。友人李健正说：“靸”即西安古乐中之“瑕”，是唐大曲的一种过度乐段，与“排遍”参和使用。“排遍”是各种不同乐器的独奏，“靸”是带打击乐的合奏。

此外，李石根《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》解释“催”“衮”“煞”说：“都是用鼓声带动节奏，并快速连击的意思。”刘永济《宋代歌舞剧曲录要》则论及“攧”“彻”等术语，云：“攧者，排遍之末一遍名。……形容拍多声繁，声调攧动的意思。”“杀衮或作煞衮，曲调至此，便须煞住。”“彻有除去的意思，曲调至此，即将除去也。”“虚催、实催，皆以催名遍，当是曲拍至此渐急，故有催促之意。”“歇拍在煞衮之前，曲调至此将歇，故曰歇拍。”②

综上可知：唐大曲拥有丰富的结构功能，拥有灵活的乐、歌、舞的结合方式。舞蹈不仅用于破曲、急曲部分，而且常常贯穿于大曲之始终；序的节拍和演奏方法，既可以作为单独的乐部，也可以用作舞破与舞急的过度，或者用作舞破、舞急每一遍的过度；此外，序、破、急的结合，也可以用几种不同风格的舞乐的结合来代替；甚至作为歌舞的伴奏成分的打击乐，也有细腻的表现手段。这就使我们懂得：把唐大曲简单地理解为器乐曲、歌曲、舞曲的相加，或者一概理解为散序、中序、破、急这样一个图式，不免有以偏概全之嫌。因此，我们毋宁把唐大曲的体制描写为以下这个三段式：

散拍器乐曲或歌舞曲——→缓拍器乐曲或歌舞曲——→促拍器乐曲或歌舞曲。

这一结构，是由于多种音乐文化的融合而产生的。它体现了在文化融合、文化冲突背景下所形成的新的艺术统一体的观念，因而具有广泛的影响。

（原载《中国音乐学》1988年第2期）

---

① 正宗敦夫《歌舞品目》，日本古典全集刊行会，1930年。

② 李石根《唐大曲与西安鼓乐的形式结构》，载《音乐研究》1980年第3期；刘永济《宋代歌舞剧曲录要》，中华书局，2007年，页16，17，18。

唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题

唐传古乐谱和长短句词的起源，是20世纪中国音乐学、中国古代文学研究的两个重要课题。前者意味着古谱学的全面突破，后者则是中国诗体史研究的一个关键，故曾引起广泛注意。最近，葛晓音、户仓英美两位教授在《中国社会科学》上发表《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文①，重新提到这两个问题，表明还有探讨它们的必要。此文试图在古乐谱中找到一些"词乐相配规则"，并以此为依据去考察唐代声辞配合的规则、齐言和杂言曲辞的音乐根源、同调异体的成因，实际上提出了把这两个问题结合起来加以解决的思路。这思路是具有创新意义的，正因为这样，我们认为应当慎重对待，作进一步的证实或证伪。另外，文中批评了中国的两类学者——唐代音乐文学研究者和中国音乐史研究者，认为"由于古乐谱的解读比较困难"，前一类学者"始终未能深入到古乐谱的内部去探索乐调与歌辞相配合的规则，因此不少论证仍停留在推测和驳论上"；后一类学者则"对于保存在日本的唐代乐谱所知甚少，也不能将中日双方所有的资料文献融会贯通，加之译谱中的技术障碍较多，更无暇顾及声辞配合的研究"。这些批评涉及学术史上的是非，亦应加以明辨。有鉴于此，我们拟以此文，对唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题——乐谱的发现和研究、其性质及其配辞的可行性、其曲拍规则以及所谓"半逗律"——作一综合讨论。

一、唐传古乐谱的发现和研究

"唐传古乐谱"指的是记录了唐代乐曲的古谱。除20世纪初在敦煌莫高窟发现的敦煌乐谱（今存法国国家图书馆）之外，它们大部分保存在日本。其中包括由

① 载《中国社会科学》1999年第1期。

南朝梁丘明所传的唐写本《碣石调·幽兰》古琴文字谱,也包括《天平琵琶谱》(抄写于747年前)、《五弦琵琶谱》(抄写于842年)、《南宫琵琶谱》(成书年代不详,“南宫”指的是日本贞保亲王,生于870年,卒于924年),以及记录日本所传唐曲的《博雅笛谱》(源博雅编,成书于966年)、《仁智要录》筝谱(藤原师长编,约成书于1171年)、《三五要录》琵琶谱(藤原师长编,约成书于1171年)、《凤笙谱》(约成书于1201年)、《新撰笙笛谱》(约成书于1303年)等等。作为“唐传古乐谱”,这些古谱所录的曲目往往见于唐代文献和敦煌写卷,有与之同名的唐宋诗词作品。毫无疑问,它们具有重要的学术价值;所以从20世纪30年代开始,受到学术界密切关注。

这种关注之成为事实,乃得力于某种机缘,亦即敦煌乐谱的发现。最初发现敦煌乐谱的人是法国的伯希和。1910年左右,这些乐谱被伯希和运往巴黎;但在很长一段时间里,其性质却是隐晦不明的。直至1937年初夏,由于一个偶然的机会,日本学者林谦三见到了来自法国的11张敦煌乐谱照片,遂根据阅读同类古谱的经验,判断这是一批琵琶古谱。他于是在平出久雄的协助下,把它们和《天平琵琶谱》《五弦琵琶谱》作了比较研究,分别于1938年、1940年发表了《琵琶古谱之研究——〈天平〉、〈敦煌〉二谱试解》《国宝五弦谱及其解读之端绪》二文,并译出七首乐谱。[①] 1955年,他进一步用英文发表了专题论文《中国敦煌古代琵琶谱的解读研究》以及P.3808 25首乐谱的译谱。[②] 1957年,此文经过修订,改名为《敦煌琵琶谱的解读研究》,由潘怀素译成中文在上海音乐出版社出版。1969年,林氏再次修订此文和译谱,编入他所著的《雅乐——古乐谱的解读》一书[③]。在这本书中,林谦三还发表了《天平琵琶谱〈番假崇〉的解读》和《全译五弦谱》二文。

林谦三是在1976年逝世的。当其在世之时,英国学者毕铿(L. E. R. Picken)亦开始了唐传古谱研究。20世纪40年代,毕铿曾作为生物学家,以英国议会科学使团成员的身份来到中国,在结识了几位琴家之后,与中国古代音乐结下了不解之缘。当他为《新牛津音乐史》撰稿时,就解译了姜白石的俗字谱歌曲、减字谱琴歌《古怨》以及《事林广记》中的俗字谱乐曲。此后,他把中国古谱研究变成自己的专业。1972年,在赴日本搜集和复制了大批资料之后,他在剑桥大学组建了以研究唐传古乐谱为中心的课题组。德国的沃帕特(R. F. Wolpert)、新西兰的曼瑞特(A. J. Marett)、玛卡姆(E. J. Markham)、美国的康迪特(J. Condit)、日本的三谷阳

---

① 日本《月刊乐谱》第27卷第1期(1938年)和《日本音响学会志》第2号(1940年)。前文有中译本,载上海音乐学院学报《音乐艺术》1987年第2期;又载饶宗颐编《敦煌琵琶谱论文集》,台湾新文丰出版公司,1991年,页1—35。

② 载日本《奈良学艺大学纪》1955年第5期。

③ 林谦三《雅乐——古乐谱的解读》,日本音乐之友社,1969年。部分篇章有中译本,载《中国音乐》1983年第3期、《交响》1987年第2期。

子、澳大利亚的尼克森(N. Nickson)等先后参加了这一课题组的研究活动。课题组研究的唐传古乐谱,有《五弦琵琶谱》、《博雅笛谱》、《仁智要录》筝谱、《三五要录》琵琶谱、《凤笙谱》、《新撰笙笛谱》等。有关研究论文陆续刊载在由毕铿主编的《亚洲音乐》第一至第六辑。自1980年代起,毕铿又在课题组译谱的基础上,致力于编写多卷本《唐宫遗音》①。这一时期,澳大利亚的耐尔森(S. G. Nelson)、罗珂丽(C. Rockwel)、日本的峰雅彦、英国的韦满易(M. Wells),也投入了唐传古乐谱研究。②

中国学者对于古乐谱的研究并不迟于外国。约在二百多年前,在发现元末陶宗仪的《白石道人歌曲》手抄本之后,词学界即曾出现研究姜白石歌曲的热潮。方成培《香研居词麈》(1777)、戴长庚《律话》(1833)、张文虎《舒艺室余笔》(1862)等专著,都对姜白石用俗字谱记写的词调歌曲作了研究和诠释。到20世纪,学者们进一步致力于把姜白石的全部歌曲译成工尺谱。任二北先生的《南宋词之音谱拍眼考》(1927)、唐兰的《白石道人歌曲旁谱考》(1931)、夏承焘的《白石道人歌曲旁谱辨》(1932)、杨荫浏和阴法鲁的《宋姜白石创作歌曲研究》(1957)以及丘琼荪的《白石道人歌曲通考》(1959)等,逐步完善了翻译姜白石十七首俗字谱歌曲、一首琴歌和十首律吕字谱歌曲的工作。其后姜谱的研究者尚有饶宗颐、赵尊岳等人。尽管诸家在谱字音高和节拍节奏等方面尚未达到一致的看法,但他们对姜谱的翻译和研究,毕竟为唐传古乐谱研究奠定了基础。

在中国学者中,最早注意到敦煌乐谱的是王重民和任二北先生。如果说王重民在《敦煌曲子词集》(1950)中只是表示了把敦煌乐谱、舞谱"被诸管弦,施于步伐"的愿望,那么,任二北先生《敦煌曲初探》(1954)便做了许多具体的论证工作。在《曲调考证》一节,他考订了敦煌乐谱中的《倾杯乐》《西江月》等曲;在《后记》中,他论证了敦煌乐谱诸乐调和同名曲辞之间的关系"非一字一声"。此外,他提出了"谱内例以'、'为眼,以'□'为拍",《伊州》等"乃大曲之谱"的著名判断。正是这些见解,到1982年叶栋等人重新翻译敦煌乐谱25曲③之时,成为新一轮乐谱研究热潮的理论依据。陈应时在《敦煌乐谱论著书录解题》和《敦煌乐谱研究五十五年》二

① 此书英文名为 *Music from the Tong Court*,第一卷由牛津大学出版社出版,第二卷起由剑桥大学出版社出版。现已出版六卷。

② 参见耐尔森《五弦谱新考——五弦琵琶的柱制及其调弦法》,载日本《东洋音乐研究》第50号(1986年),中文摘译本载《音乐艺术》1992年第1期;罗珂丽《敦煌乐曲二十五首译谱》,载《澳大利亚音乐学》第20卷(1997年);峰雅彦《〈三五要录〉所记载的演奏样式》,载《音乐艺术》1987年第4期;韦满易《敦煌琵琶谱〈西江月〉》,载欧洲中国音乐研究会机关刊物《磬》第7号,中文摘译本载《音乐艺术》1995年第2期。

③ 载《音乐艺术》1982年第1—2期。又叶栋《唐代音乐与古谱解读》,陕西省社会科学院出版发行室,1985年。

文①中,对这些情况作了详细介绍。

关于中国学者对于其他唐传乐谱的研究,则可以追溯到19世纪。在黎庶昌、杨守敬刻印于1883年的《古逸丛书》中,即有传存于日本的唐写本《碣石调幽兰》琴谱。此谱后在杨宗稷《琴学丛书》(1911—1919)中被译为减字谱和工尺谱;至1950年代,又被查阜西、管平湖、姚丙炎、徐立荪、吴振平等人译为五线谱。② 1980年代,陈应时、吴文光、戴晓莲、王德埙、戴微等人相继加入《碣石调幽兰》文字谱的研究行列。③ 与此同时,何昌林开始了对《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》的研究,陈文成解译了《博雅笛谱》中的《泛龙舟》曲,叶栋、关也维等人研究了《五弦琵琶谱》和《仁智要录》筝谱,陈应时《论唐传乐谱中的节拍节奏》一文中则有解译《天平琵琶谱》《五弦琵琶谱》《博雅笛谱》《仁智要录》诸谱乐曲的实例。④

上述古谱研究,事实上已成为20世纪学术史的重要景观。研究者们考订了乐谱的指法和谱字,确认了乐器的定弦和乐曲的定调,使诸敦煌乐谱谱字音高的翻译问题获得解决。不过,由于这些谱式往往没有明确的节拍节奏符号,或存在这类符号而未有足够资料证实其具体涵义,故唐传古乐谱的节拍节奏问题,仍是争论中的问题。在这种情况下,能否依据古谱研究的一家之说,就断言"乐理"如何、曲辞与节拍的对应规则如何呢?这是有待商议的。但有一点可以肯定:所谓中国学

---

① 分别载《敦煌琵琶谱论文集》和《传统文化与现代化》1993年第5期。后文有日译本,载《音乐之源——中国传统音乐研究》,日本春秋社,1996年,页157—186。

② 载《古琴曲集》,音乐出版社,1962年,页1—24。

③ 陈应时的研究论文有:《琴曲〈碣石调幽兰〉的音律》,载《中央音乐学院学报》1984年第1期;《琴曲〈碣石调幽兰〉的徽间音》,载《中央音乐学院学报》1986年第1期;《再谈琴曲〈碣石调幽兰〉的音律》,载《中央音乐学院学报》1999年第1期。吴文光打谱的《幽兰》五线谱译谱,载《中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集》(音乐卷),文化艺术出版社,1987年。戴晓莲和陈应时合作打谱的《幽兰》五线谱译谱,载《中国民族音乐大系古代卷》,上海音乐出版社,1989年。王德埙的研究论文有:《〈碣石调幽兰〉卷子的抄写年代》,载《音乐艺术》1993年第1期;《百余年间〈幽兰〉古谱之研究述评》,载《贵州民族学院学报》1993年第1期;《六家〈幽兰〉打谱中的"却转"与"转指"》,载《星海音乐学院学报》1993年第1—2期合刊;《〈碣石调幽兰〉抄卷的结构研究》,载《星海音乐学院学报》1994年第3—4期合刊;《〈碣石调幽兰〉文字谱编码标点校注本》,载《中国音乐学》1995年第1期;《〈碣石调幽兰〉卷纸谱指法集注》,载《音乐学习与研究》1997年第1期。戴微的研究论文有《琴曲〈碣石调幽兰〉谱研究》,载《今虞琴刊(续)》1996年版。

④ 参见何昌林《天平琵琶谱之考、解、译》,载《音乐研究》1983年第3期;《唐传日本〈五弦谱〉之译解研究》,《西安音乐学院学报》1983年第4期、1984年第1期连载。陈文成《关于〈泛龙舟〉》,载《音乐研究》1984年第2期。叶栋《敦煌壁画的五弦琵琶及其唐乐》,载《音乐艺术》1994年第1—2期;《唐代音乐与古谱解读》,陕西省社会科学院出版发行室,1985年;《唐传十三弦筝曲二十八首》,《交响》1987年第1—2期。关也维《五弦琴谱研究》,载《音乐研究》1992年第2期;《〈仁智要录〉筝谱解译》,载《音乐研究》1995年第5期。陈应时《论唐传乐谱中的节拍节奏》,载《民族音乐研究》第2辑,香港大学亚洲研究中心,1990年。

者"对于保存在日本的唐代乐谱所知甚少,也不能将中日双方所有的资料文献融会贯通"的评判,并不准确,因为葛晓音、户仓英美教授并未取得高于上述研究者的认识。

二、唐传古乐谱的配辞问题

在中国乐谱史上,唐代是一个特别的时代。见于记载的唐前乐谱,除《碣石调幽兰》外,只有《礼记》鼙鼓谱、《汉书·艺文志》"声曲折"和《隋书·经籍志》著录的三种琴谱、筚篥谱。而现存的唐传乐谱,却至少有九种之多;见于唐人诗文和历代书目的乐谱,则不可计数。因此可以说,唐代是乐谱正式登上历史舞台的时代。但唐代乐谱和宋元明清各代留存的乐谱——例如《风雅十二诗谱》、《白石道人歌曲》、熊朋来《瑟谱》、《魏氏乐谱》、《九宫大成南北词宫谱》等歌曲谱——不同,一概不配歌辞,仅适用于古琴、五弦琵琶、四弦琵琶、笛、筝、笙等乐器演奏。因此又可以说,唐代是器乐谱的时代。

唐代器乐谱的繁盛,是同胡地器乐曲的大批输入有关的。李乂诗云:"梵乐奏胡书。"[①]王建诗云:"旋翻曲谱声初起。"[②]花蕊夫人《宫词》:"尽将觱篥来抄谱。"[③]《酉阳杂俎·语资》:宁王读"龟兹乐谱"。[④] 这都是唐乐谱具有胡乐渊源的证明。因为"胡书""龟兹乐谱"反映了西域乐谱在中土的流行;筚篥原是胡乐器;[⑤]而所谓"翻",则可以理解为在歌曲与器乐曲之间、或在一种器乐谱与另一种器乐谱之间的转换,实际上是不同文化之间的翻译。[⑥] 考虑到唐代乐谱作为器乐谱、作为外来乐谱的性质,我们应当慎重地对待为其配辞的工作。也就是说,我们不妨尝试在这些无歌辞乐谱中寻找"词乐相配规则",但倘若进一步,以此作为推求某些普遍规律的依据,那么就显得轻率了。

学术史上的事实是:为了扩大古代歌曲研究的资料范围,也为了探讨敦煌乐谱的音乐风格,音乐研究者审慎而积极地为敦煌乐谱作了词曲组合试验。这种试验的可行性也可以用上文说的"翻"字来证明。刘禹锡诗:"听唱新翻《杨柳枝》。"[⑦]《乐府诗集·近代曲辞·水调》:"笛倚新翻《水调歌》。"[⑧]花蕊夫人《宫词》:

---

① 《全唐诗》卷九二,中华书局,1960 年,页 1000。

② 《全唐诗》卷三〇一,页 3425。前四字一作"自修曲谱",后三字一作"声初足"。

③ 《全唐诗》卷七九八,页 8972。

④ 《酉阳杂俎》前集卷一二,中华书局,1981 年,页 114。

⑤ 见岸边成雄等《唐代の乐器》,日本音乐之友社,1967 年,页 34。

⑥ 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局,1996 年,页 47,154,287 等。

⑦ 《刘禹锡集》,中华书局,1990 年,页 360。

⑧ 《乐府诗集》卷七九,中华书局,1979 年,页 1115。

“新翻酒令著词章。”①可见有些唐代器乐谱曾用于歌曲伴奏，也有一些器乐曲脱胎于歌曲。根据以下两点，我们且可进一步找出这类可歌之谱的存在：

（一）在今存的唐传古乐谱中，有不少曲名即为唐代的曲子辞名。它们或见诸《教坊记》等唐代文献，或有同名歌辞尚存。例如在《五弦琵琶谱》中有《王昭君》《夜半乐》《何满子》《六胡州》《如意娘》《天长久》《秦王破阵乐》《饮酒乐》《圣明乐》《武媚娘》《弊契儿》《韦卿堂堂》《三台》等曲名，在敦煌 P. 3808 乐谱中有《倾杯乐》《西江月》《心事子》《伊州》《水鼓子》等曲名。

（二）在部分唐传古乐谱中，有不少乐曲是带“换头”的上下片结构，与曲子词的体式相合。例如 P. 3808 谱中的《又慢曲子西江月》，谱中“重”字之前为上片，之后为下片。若把上下片的谱字都分成(1)和(2)两部分，那么可以发现，上下片(1)的谱字各不相同，而上下片(2)的谱字几乎完全相同：

上片(1)：一几、てロス└て ケハクロ 七、てケて ス几ロスエ、一てミ一ロエ几、てクハ
下片(1)：└ヒ 七ロて七ヒ、一 ク丄ロエ、一ミ几、└ミロヒ七、てクハ クロ七、てク√丁

上片(2)：スロて、ヒ几、スエ、一ロ七ヒ、ミヒ(七) てロ七ヒ、几ヒ 丿 几 斗 几丿 重
下片(2)：スロて、ヒ几、スエ、一ロ七ヒ、ミヒ七 てロ七ヒ、几ロ丿丁(几└ヒ 丿)…

这种谱字的异同很值得寻味。可以推测，各片前半谱字的较大差异，即是所谓“换头”。而出现在各片曲尾的谱字小异，则可以理解为以分解和弦作上片结声与以和弦作下片结声的区别。白居易《琵琶引》所谓“曲终收拨当心画，四弦一声如裂帛”②，正是对和弦（琵琶扫弦）的描写。至于划线的部分，则可看作张炎以下一段话的实例：

> 前衮、中衮，六字一拍。要停声待拍，取气轻巧。煞衮则三字一拍，盖其曲将终也。③

因为上片划线部分和全曲的基本拍式一样，为六个谱字一拍（“□”为拍号）；下片划线部分则为三个谱字一拍（其中有两个“□”号）。也就是说，在《慢曲子西江月》曲将终时，同样的六个谱字，由上片的一拍变成下片的两拍，是用渐慢的速度来唱奏的。这正是可歌之谱的表征。

在唐传古乐谱中，还有一个类似的谱式，此即《五弦琵琶谱》中的《饮酒乐》。这支乐曲同样有上下片，有“换头”。而且，它上下片曲尾无变化，所有谱字在“换头”

---

① 《全唐诗》卷七九八，页 8979。

② 《白居易集》，中华书局，1979 年，页 242。

③ 《词源》卷下“拍眼”，《词话丛编》，中华书局，1986 年，页 257。

之后完全相同，因而采用了省略记谱的方法。这一例进一步说明：上述两谱是歌曲《西江月》《饮酒乐》奏于琵琶的乐谱。换言之，我们的确可以在一定范围内，讨论唐传古乐谱的音乐文学价值问题。

唐传五弦琵琶谱《饮酒乐》谱例

谱中“换头”二字之前为歌曲的上片。“同”字前表示歌头：谱字开端至前一“同”字为上片的歌头，“换头”至后一“同”字为下片的歌头。因下片歌头之后的部分与上片旋律完全相同，故不再记谱。

最先注意到唐传古乐谱的音乐文学价值的人仍然是任二北先生。他在《敦煌曲初探》中列出了同见于敦煌乐谱和敦煌曲子词的乐曲，并对这些曲调的来源作了考证。[①] 后来林谦三在《天平、平安时代的音乐》一文[②]中，亦把敦煌曲子词中的《西江月》、李贺《堂堂》诗同敦煌乐谱、《五弦琵琶谱》中的相关乐曲组合成可供演唱的声诗歌曲。这种以同名的曲谱、诗歌组合成歌曲的做法，类似于琴师的打谱，可以在相当程度上接近业已失传的古代歌曲，是一件在艺术上、学术上都有一定

---

① 《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954 年，页 455—460。

② 此文系林谦三为日本哥伦比亚唱片公司同名获奖唱片所写的说明书。这张唱片录制了林氏解译的 13 首古乐谱。见林谦三著《雅乐——古乐谱的解读》，页 49—123。

意义的工作。故在林谦三之后，又有叶栋、赵晓生、唐朴林、陈应时、关也维、席臻贯、庄永平、洛地、韦满易等人尝试了类似的词曲组合。[①] 但由于各家译谱和所取词曲组合的原则不同，故结果大异。兹以“O”代表谱字、“|”代表原谱中的拍号“□”，把各家关于《又慢曲子西江月》上片词曲关系的理解图示如下：

《又慢曲子西江月》诸家译谱词曲关系示意图

敦煌乐谱	O O O | O O O O O O | O O O O O O | O O O O O
林谦三	女 伴 同 寻 烟 水，今 宵 江 月 分 明。
叶　栋	云 散 金 波 初 吐，烟 迷 沙 渚 沉
赵晓生	女 伴 同 寻 烟 水， 今 宵
唐朴林	女 伴 同 寻 烟 水， 今 宵 江
陈应时	女 伴 同 寻 烟 水， 今 宵 江 月 分 明。
关也维	云 散 金 波 初 吐， 烟 迷 沙 渚
席臻贯	女 伴 同 寻 烟 水， 今 宵 江 月 分
庄永平	女 伴 同 寻 烟 水， 今 宵 江 月 分 明。
洛　地	春 风 淡 淡， 落 英 千 尺。晴 蜂 来 往 平 郊，桃 杏 妙 香 飘
韦满易	月 映 长 江 秋 水， 分 明 冷 进 星

敦煌乐谱	O | O O O O O O | O O O O O O | O O O O O
林谦三	舵 头 无 力 一 船 横， 波 面 微 风
叶　栋	沉。 棹 歌 惊 起 乱 栖 禽， 女 伴
赵晓生	江 月 分 明。 舵 头 无 力 一 船
唐朴林	月 分 明。舵 头 无 力 一 船 横，
陈应时	舵 头 无 力 一 船 横，波 面 微
关也维	沉 沉。 棹 歌 惊 起 乱 栖 禽，
席臻贯	明。舵 头 无 力， 无 力 一 船 横，波 面 微
庄永平	舵 头 无 力 一 船 横， 波 面
洛　地	掷。画 桥 煮 酒 青 帘，有 柳 外 数 声 长 笛。曾 记 去 年
韦满易	河。 浅 沙 顶 上 白 云 多，雪 散

① 叶栋《唐代音乐与古谱解读》。赵晓生《〈敦煌唐人曲谱〉节奏另解》，载《音乐艺术》1987年第2期。唐朴林《〈敦煌琵琶曲谱〉刍议》，载《音乐艺术》1988年第1期。陈应时《敦煌乐谱新解》，载《音乐艺术》1988年第1—2期；又载饶宗颐编《敦煌琵琶谱》，台湾新文丰出版公司，1990年。关也维《敦煌古谱的猜想》，载《音乐研究》1989年第2期。席臻贯《敦煌古乐》，敦煌文艺出版社，1992年，页113—137。庄永平《敦煌乐谱的词曲组合》，载《中国音乐学》1993年第1期。洛地《敦煌乐谱〈慢曲子西江月〉节奏拟解》，载《中国音乐学》1993年第2期。韦满易文见前页注。

敦煌乐谱	○	丨	○	○	○	○	○	○	(丨)	○	○	○	重	(○	○)
林谦三	暗			起。											
叶　栋	各			归	南		浦。								
赵晓生	横，		波		面	微		风		暗		起。			
唐朴林	波			面	微			风				暗			起。
陈应时	风		暗		起。										
关也维	女		伴		各			归		南		浦。			
席臻贯	风，		波		面	微	风			暗	起。				
庄永平	微		风	暗	起。										
洛　地	时，		紫	陌	朱	门	花	下		旧	相	识。			
韦满易	几		丛			芦	苇。								

由此可见，中国音乐史专家的确努力进行了词曲组合的工作；关于他们“无暇顾及声辞配合的研究”的说法，并不符合事实。但利用唐传古乐谱和现存同名诗词作品来组合成符合历史真相的歌曲，这仍然是一件不容易做到的事情。所有对唐传乐谱的词曲组合，只能说是一种猜想，或一种试验；可供试验的也只有《西江月》《堂堂》等为数不多的几支乐曲。在这种情况下，现存乐谱不可能用作进一步推论的“切实的证据”。比如，“按这些已知的规则来判断敦煌谱中其他已无存辞的曲子可配齐言还是杂言”，就是一件没有道理的事情。因为那些《品弄》《又慢曲子》《又曲子》《急曲子》《又急曲子》明明是纯器乐谱；从它们的佚名特点看，很可能是西域传入的乐曲。这些乐谱谈不上配汉语辞的问题。而《伊州》等曲在谱中不止一曲，很可能是大曲的不同选段。我们知道，大曲是由器乐曲、歌曲、舞曲组合而成的。唐大曲一般以器乐曲缓奏为“散序”，以节拍稳定、伴有歌唱的部分为“中序”或“排遍”，中序之后有称作“破”或“急”的舞曲，此外有送曲。因此，这些选段不可能都是应歌之曲。至于《长沙女引》的“引”、《急胡相问》的“急”，则表达了它们作为器乐引曲、作为急舞之曲的身份。此二曲是否可歌？亦是颇足怀疑的。

三、关于唐代曲子辞句读与曲拍的对应

以上，我们讨论了唐传古乐谱的性质及其配辞的可行性问题。现在，我们拟进一步讨论唐代曲子辞句读与曲拍的对应规则。这一规则在《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》（以下简称《关系》）一文中表述为曲拍和“半逗律”的对应，亦即乐谱拍号（“□”）和半逗词组（五、七言诗句依中部小顿划分的两个单元）首字的对应。《关

系》一文的核心，就是讲这个规则。

在《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》《唐代酒令艺术》二书中，我详细讨论过唐代曲拍。对节拍节奏的强调，是唐代新音乐的特点，也是曲子这种新兴音乐体裁得以存在的重要条件。前者表现为"繁手淫声""掩抑摧藏""繁音急节""铿锵鼓舞"一类音乐风格的流行，以西域鼓版类乐器的大批输入为物质基础；后者表现为曲子歌舞对"拍"的讲究，其条件是以拍板或鼓为曲子歌舞的必备乐器。尽管梁代传谱《碣石调幽兰》已用"拍之大息"作为乐章记号，但"拍"之成为普遍行用的音乐术语，却毕竟是始于唐代的现象。《乐府杂录》称拍板为"乐句"，《教坊记》以《十拍子》《八拍子》《八拍蛮》为曲名，刘禹锡因声度词"依《忆江南》曲拍为句"，杜牧诗云"问拍拟新令"，说明曲拍的确是度曲度辞的形式要素。

但值得注意的是，正因为强调曲拍，故唐代音乐节拍既有规则明确的一面，又有变化多样的一面。例如拍有缓急之分：乐谱、舞谱于"急曲子""急段"之外，有"慢曲子""慢段"；依拍子命名的曲子，于常调曲之外有"促拍"或"簇拍"之曲。拍又有用度之分：大曲各段拍数不同，散序无拍，歌与排遍缓拍，入破以后急拍。即就歌曲之拍而言，规则性也是和多样性并存的。例如敦煌舞谱所载诸曲，均是唐代的流行歌曲，其曲拍制度亦用歌曲之制。其中一种制度是按谱字与节拍类型的关系作乐曲分类，以"慢二、急三、一拍"为基本结构的有《遐方远》《南乡子》《蓦山溪》等曲，以"慢二、急三、两拍"为基本结构的有《南歌子》《凤归云》《别仙子》等曲，以"慢四、急七"为基本结构的有《双燕子》曲。这说明特定歌曲有特定的节拍规则。又一种制度是以《浣溪沙》《浮图子》《五段子》作定式打送；所谓"打《浣溪沙》送"，即把许多歌曲按《浣溪沙》定式打为"OOOO|OOO|OO|OOO|"（慢四、急三、慢二、急三）拍段。这说明同一支旋律可以采用不同的节拍格式。[①] 另一些制度是使用变化方式击拍，常见的变化有"打八拍心"（拍中有拍，元稹、白居易诗云"三榼拍心知"，"一一拍心知"）、"三榼拍当一拍"（规则性地改换节奏）和逐句"添拍"。这说明歌曲的节拍节奏往往因表演需要而作有意识的改变，既有局部改变，也有结构性的改变。[②] 又如张炎《词源》论拍眼，有"官拍""花拍""艳拍""均拍""打前拍""打后拍"等名称，其基本特点是正拍之外有辅拍、规则拍之外有修饰拍。前面说过，敦煌乐谱所载《西江月》上下片结尾，正是《词源》所云"前衮、中衮六字一拍，要停声待拍，取气轻巧，煞衮则三字一拍"的实例；而元稹《元和五年予官不了》诗所云"含词待残拍"，则与"停声待拍"涵义相同。这意味着，《词源》所记反映了唐代歌唱的面貌。同时也意味着，唐代不存在一个普适于诸多乐曲的曲拍—句读对应规则。《关系》所云"拍号

① 参见本书《敦煌舞谱校释》。

② 参见王昆吾（王小盾）《唐代酒令艺术》第六章，上海知识出版社，1995 年；东方出版中心，1996 年。

既与曲辞句号相应，也与曲辞的逗对应”，是得不到史料支持的。

唐代曲拍的变化性特点，在其乐谱上也有明显表现：敦煌乐谱虽有四字、六字、八字一大拍的规律，但大拍中的谱字常常临时增减。《关系》说：“谱字数的临时增减毕竟是少数。”其实不然。敦煌乐谱所载25曲，除第一、第二曲无拍号外，其余23谱都曾在大拍中临时增减谱字。尤其在各首“曲将终”处的拍子中，常有上文《西江月》那样的减字。在这种情况下，若依《关系》所定规则去处理乐谱，就会因削足适履而产生悖谬的辞乐关系。请看以下例证：

例一，《关系》一文为《慢曲子西江月》所配辞的两处结句：

上片(2)　スロて、ヒ几、スエ、一ロ七ヒ、ミヒ(七) てロ 七ヒ、几ヒ丿 几斗 几丿 重
　　(舵)头　　无　力　一　船　横。　波　面　微 风暗 起。
下片(2)　スロて、ヒ几、スエ、一ロ七ヒ、ミヒ七 てロ 七ヒ、几ロ丿(几 ㄴヒ丿)……
　　连　　天　江浪 浸　秋星，误入　蓼　花丛　里。

这是《又慢曲子西江月》“换头”以后的部分。既然其上下片的谱字一致，那么，正如其他使用换头的曲子词一样，其文辞格式也应该是一致的。但为了牵合半逗句读与拍号（谱中的“□”）的对应，《关系》打乱了本应一致的辞式。

例二，《关系》一文为《慢曲子伊州》所配辞的两处结句：

上片(2) …… 丿ロ一几、てミヒ、てロ七ヒ、几ヒ丿 几ロ斗、几丿重
　　归　雁　来时　数　　附　书。
下片(2) …… 丿ロ一几、てミヒ、てロ七一、几ロ丁(几 ㄴ 七丿)クロ丁
　　归　雁　来时　数　附　书。

这里的问题和上例一样：《伊州》曲上下片谱字几乎完全相同，但《关系》却在基本相同的曲调之中（划线部分）配置了不同格式的曲辞。其缘故也是因为上片的“中衮六字一拍”，在下片相应部位变成了“煞衮则三字一拍”。《关系》的考虑是：若上片“数附书”三字按下片的方式配谱，则在“书”字之后会多出一个拍号和许多个无辞可配的谱字；若将下片三字按上片的方式配谱，则“数”“附”二字各占一个拍号，而“书”字又要落在带拍号的和弦（琵琶扫弦）之上。于是，为牵合拍号规则，它再次作了勉强的修改。可见所谓“曲拍和半逗的对应”，并不是自然的法则，而是一个人为的法则。

例三，《关系》一文两处配辞的对比：

《西江月》上片(2)：て ロ 七 ヒ、几 ヒ 丿 几 ロ……
　　波　面　微 风 暗 起。
《伊　州》上片(2)：て ロ 七 ヒ、几 ヒ 丿 几 ロ……
　　数　　附　书。

这是两支乐谱的上片结尾部分。它们旋律相同，谱字相同，但《关系》却配上了不

同格式的文辞:《西江月》配六字句,两个“半逗”;《伊州》配三字句,一个“半逗”。这种安排就不仅造成了音调的不自然,而且有违于《关系》自定的句读与拍号相对应的规则了。事实上,在《关系》为敦煌乐谱所配的两篇歌辞中,这种违规的现象并不稀见:

《西江月》上片:女伴|同寻烟|水,今宵|江月分|明。舵头|无力一|船横,波|面微风暗起。

《西江月》下片:拨棹|乘船无|定止,楚|词处处闻|声。连|天江浪浸|秋星,误入蓼|花丛里|。

《伊　州》上片:清风|明月苦|相思,荡|子从戎十|载余。征|人去日殷|勤嘱,归|雁来时数|附书|。

《伊　州》下片:清风|明月苦|相思,荡|子从军十|载余。征|人去日殷|勤嘱,归|雁来时数|附书|。

这里的曲辞关系有两个明显的矛盾:其一,它非但不合作者的“半逗律”(例如“波面微风暗起”句间无顿逗),而且还造成了句读上的破句(如“误入蓼|花丛里”)。其二,按作者的解释,“半逗”指的是语气上的小顿,但这里的拍号却基本上不体现语气停顿。这表明,所谓半逗规则在实践中是难以实行的。

关于唐代曲子辞句读与曲拍的对应,在目前,还是一个缺少资料、无法用归纳法来解决的问题。正因为如此,我们应当像《关系》所说的那样注意乐理。但乐理是什么呢?不是乐谱符号的表面秩序,而是支配这些符号的、同演唱实践相联系的音乐逻辑。从这一角度看,《关系》的配辞方案同乐理是有隔阂的。因为它按宋以后词谱的观点看待敦煌乐谱,把演奏之谱看成了填词之谱,把乐工之谱看成了诗家之谱。其中有三个问题特别值得一提:

其一,既然敦煌乐谱不是填词之谱,那么,就不能按一字一声的观点来看待它的谱字。也就是说,并非每一个谱字都可以配上歌词,也不是每一个谱字都有必要付诸歌唱。上文说到《西江月》下片曲尾以四弦一声的琵琶扫弦作结声,即是一证。这个扫弦由1 1 5 1四个音(或可看作1 5 1三个不同音高的音)组成,在四条弦上几乎同时奏出。一个人是无法唱出同时发声的几个音的,故只能把它看作前一个音的延长。同样的道理,上片曲尾是琵琶扫弦的分解。它不是同时奏响的,而是先后奏出的1 5 1 1 2 1 1。这个分解了的扫弦,其作用也和下片的扫弦一样,是对前一音的延长。故后六个谱字是不必配词歌唱的。然而,这个扫弦的分解谱字却被《关系》配上了《西江月》的“微风暗起”四字和《伊州》的“附书”二字:

1	5	1	1	2	1	1
微	风	暗	起			

1	5	1	1	2	1	1
附			书			

只要我们试唱一下，就知道这种安排违反了乐理。因为这里包含了几个连续的五度、四度和八度大跳音程，即使勉强唱出来，其效果也是非常别扭的。

其二，声与辞的配合，不可简单理解为拍号与句逗的配合。存在于词曲之间的逻辑，既包括词和曲在段式、句式、拍式等方面的一致，也包括词组语调和谱字音调之间的谐和。若不讲这一道理，就会产生倒字现象。在《关系》所提供的两首词曲组合谱中，这种倒字现象是大量存在的。例如按研究者普遍采用的谱字音高，《关系》所配辞的唱法是：

$\underset{\cdot}{6}$ 3 6 $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ 1 3

江 月 分 明　　（依旋律线，“平入平平”唱成了“上平上平”）

$\underset{\cdot}{6}$ 4 5 6 5 4

一 船 横　　（依旋律线，“入平平”唱成了“上平去”）

6 $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{6}$ 6 1 1

无 定 止　　（依旋律线，“平去上”唱成了“去平去”）

$\underset{\cdot}{6}$ 4 5

浸 秋 星　　（依旋律线，“去平平”唱成了“上平平”）

2 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{6}$ 6 5 1

十 载 余　　（依旋律线，“入上平”唱成了“平上去”）

显而易见，这些安排也有违于中国古代声乐“字正腔圆”的原则。

其三，唐传古乐谱中的拍号是一种节拍符号。它的功能和姜白石谱、《魏氏乐谱》中的“打号”“拽号”并不相同。“打号”“拽号”附加在谱字下方，有延长谱字时值的作用，因此是一种节奏符号。但拍号相当于现代乐谱中小节线的拍子符号。它附于谱字右侧，与谱字时值的长短无关，主要功能是用于拍子和乐曲篇幅的计量。如张炎《词源》所云“大曲《降黄龙花十六》当用十六拍”，即指《降黄龙》摘遍“花十六”的长度为当时的十六拍，而非指其中有十六个句逗。这种拍号尤其不可看作文辞句读的标志。因为乐句有别于文句。文人作词，以句逗区别字数长短；而乐工制谱，主要是行腔，不必依照文辞之句，亦不必循其协韵之处。故拍可称作“乐节”“乐句”而不可称作“文句”。张炎《拍眼》说：“一均有一均之拍；若停声待拍，方合乐曲之节。所以众部乐中用拍板，名曰齐乐，又曰乐句。”①饶宗颐先生解释说：这是指乐句要与乐配合。“乐工制谱，对于原词是可以随时加上装饰音，和对于乐音自作

① 《词源》，载《词话丛编》，页257。

伸缩处理的。因此，□符号所表示的是乐句而不是辞句。"[①]基于拍号的这种功能，关于唐代曲子辞句读与曲拍的对应，只能理解为句读与节奏安排相应，而不能理解为与拍号相应。——倘若果真像《关系》所想象的那样，拍号类同于姜白石谱和《魏氏乐谱》中的"打号"和"拽号"，具备延长音的节奏功能，那么，我们何必为所谓声辞配合规则而辞费？何不干脆把所有拍号都安排在"半逗词组"的结束处呢？

四、结　　论

综上所述，唐传古乐谱研究是中国古谱学的一项重要内容。由于敦煌乐谱的发现，日本、英国、新西兰、澳大利亚、德国、美国等地学者都参与了这项研究，使之成为国际汉学的重要组成部分。在这一领域，中国学者工作的历史最长、参加的人数最多，尽管涉及的古乐谱不算最丰富，但却提供了最多的译谱方案和配辞方案，因此，是比较重要的一支研究力量。而海外学者的加入，则促进了有关资料、方法与成果的交流。因此，《从古乐谱看乐调和曲辞的关系》一文对中国音乐史研究者的批评意见——关于他们"对于保存在日本的唐代乐谱所知甚少"，关于他们"不能将中日双方所有的资料文献融会贯通"，关于他们"无暇顾及声辞配合的研究"——没有什么实际意义。

乐谱在唐代的繁盛，是以西域音乐的传入为背景的。西域乐工和他们所携带的乐器，是这场史称"胡乐入华"运动的主要载体。文化交流当中的语言阻隔，则使大批西域歌曲转变为器乐曲。这两种情况，都造成了西域器乐曲在唐代的流行。从这一角度看，新乐谱和因声度词之法的产生都是必然的。它们事实上是对"胡夷里巷之曲"流传条件的一种补充：因声度词之法弥补了西域乐曲中失落了的歌词（没有歌词则不便广泛流传），新乐谱则弥补了作为音乐记录的歌词的失落（没有记录则不便记忆与传授）。正是考虑到音乐与文学之间这种发生学上的和功能上的共生关系，任二北（半塘）先生从 1920 年代起就致力于对新发现的唐代音乐资料的研究，以解决词的起源问题和戏曲早期形态的问题。在姜白石歌曲研究、敦煌乐谱研究以及唐代词乐关系研究等方面，他都是导夫先路的人物，是资料和理论的奠基者。《关系》一文对他的批评意见——"由于古乐谱的解读比较困难，始终未能深入到古乐谱内部去探索乐调与歌辞相配合的原则"——一方面责之过苛，另一方面也夸大了这批具西域渊源的器乐谱在音乐文学研究上的价值。

在唐传古乐谱的研究中，进展最快的是敦煌乐谱研究。这是由资料条件决定的。从 1937 年到现在的 60 年间，研究者们讨论了敦煌乐谱的结构、体裁、谱

---

① 饶宗颐《三论□及其涵义之演变》，载《敦煌琵琶谱》，台北新文丰出版公司，1990 年。

式、定弦法、谱字和术语，在这些问题上取得较明确的结论。但敦煌乐谱的宫调系统问题、节拍节奏问题，却因未知因素过多而未能解决。在这种情况下，不可能产生一份具有充分说服力的可靠的译谱。研究者们于是转而寻求其他方面的突破。其中一个突破发生在敦煌舞谱研究方面。我在《唐代酒令艺术》中，对舞谱的性质、结构原理、节拍规则、曲调来源、谱字内涵及形成过程作了全面解释，已取得一份于逻辑、于现存各方面资料均无滞碍的译谱。另一个突破则是已故音乐学家黄翔鹏的曲调考证。他曾经从五台山青黄庙音乐中钩稽出《忆江南》《万年欢》等包含唐代遗存的音乐作品，从《碎金词谱》中考订出作为唐代遗音的《菩萨蛮》谱、《瑞鹧鸪》谱，从《九宫大成南北词宫谱》等文献中发掘出宋代《念奴娇》等曲调及其乐调，提出了从民族音乐型态学角度去把握古曲发展规律的思路。① 这一思路目前正由黄翔鹏生前组建的中国乐律学史课题组贯彻实行。这一群较年轻的学者，将在确定一定时代的黄钟音高、调式形态的基础上，利用现存的传统音乐音响资料，考证古代的曲牌、宫调、谱字，最终建立音调与历史的对应关系。他们的工作，为全面解决唐传古乐谱释读问题展示了光明而艰辛的研究前景。《关系》一文的作者可能尚不了解这些情况，所以提出了"不少论证仍停留在推测和驳论上"、"惜未举出乐理证据"的批评意见。这种批评，尽管也反映了作者的自我要求，但它只能产生欲速不达的效果。因为它不符合学术规律，也不符合多闻阙疑的原则。

六十年来，唐传古乐谱的研究过程，同时是它的学术意义不断增长的过程。从较为简单的古谱之间的比较研究，现已发展为音乐史学、音乐文学、乐律学、乐器学的综合研究。而黄翔鹏的工作，则赋予它重视辨伪、重视历史结构研究这两项新的意义。所谓辨伪，指的是要在研究中把社会变化造成的表演习惯的改变、术语名实关系的变化分辨出来；所谓历史结构研究，则指研究字面符号之后的乐学形态以及其他深层内涵。这使作为研究对象的唐传乐谱的各种形式因素，都处在较为复杂的关系之中，亦即使唐传古谱研究成为宏观研究、微观研究交叉关注的对象。在这种情况下，那种不顾及乐谱性质、演奏技法、旋律进行，仅依靠简单猜测而提出的配辞方案，事实上意味着一种倒退。《关系》为《西江月》《伊州》所配的歌辞，之所以有上下片不一致、文句错乱、谱式同而辞式不同、倒字等不符音乐逻辑的现象以及自相矛盾的现象，正是由于它未顾及乐理。

从音乐文学研究的角度看，唐代音乐的节拍节奏，是最富于魅力的事物。中国音乐史由清乐时代进入燕乐时代，曲子、大曲等新音乐体裁的产生，"近代曲辞"或

---

① 黄翔鹏《逝者如斯夫——古曲钩沉和曲调考证问题》，载《文艺研究》1989 年第 4 期；《两宋胡夷里巷遗音初探》，载《中国文化》第 4 期(1991 年)；《念奴娇乐调的名实之变》，载《音乐研究》1990 年第 1 期。

曲子辞的出现，都有赖于新的节拍风尚及节奏观念的建立。其直接的物质基础，则是大批来自西域的新节奏乐器。正如当时音乐文化的空前丰富一样，唐代的节拍节奏也是空前丰富的。《乐府杂录》载乐人用小豆偷记曲拍，或"以手画带记其节奏"；又载唐玄宗命黄幡绰造拍板谱，幡绰说"但有耳道则无失节奏"；又载宣宗自制《新倾杯乐》，"内有数拍不均"。[①] 这些记录，既表明了拍板节奏的富于变化，也表明了乐曲节拍的多样性以及以拍齐乐之不易。至于文辞与乐拍的配合，则更无现成的规则。元稹所谓"因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度"[②]，乃指词曲之配合须考虑句度、声韵等诸多因素，以音乐的声调为其准度，非指度词仅依曲拍。而根据张炎"停声待拍"之说，字声之起，亦未必在拍上。《关系》一文所创的曲拍与半逗词组相对应的规则，亦即定拍号在句首、句末及词组第一字之上的规则，乃和这些记载相左。此外，这个声辞对应规则是通过循环论证得出来的，以并不成立的配辞方案为依据。它既无资料支持，又不符唐代曲拍丰富多样的面貌，显而易见是站不住脚的。《关系》一文的所有论证，既然是建立在这一规则之上的，那么，这些论证同样不能成立。

尽管如此，我们仍然认为，《关系》是一篇有积极意义的文章。它重新强调了中日学者的交流与合作，主张结合乐谱进行音乐文学研究，这些意见，有利于打破学科之间的分割以及学术空间的分割。它所介绍的"半逗律"，亦可在汉语传统中找到渊源。例如自荀子《成相歌》起，"三三七"便是民间歌谣的常见格式，说明在七言中部有一个隐藏的"半逗"。而骚体诗句中的"兮"字，则明显意味着语气上的停顿。《后汉书》载有许多七言谣谚，如所谓"道德彬彬冯仲文"、"天下中庸有胡公"、"关西孔子杨伯起"，[③]以腰韵的形式证实了半逗的存在。《宋书·乐志》所载魏鼓吹曲《旧邦》，流传下来的格式是四三四三式（如"旧邦萧条，心伤悲；孤魂翩翩，当何依"），说明当时人的习惯是把七言句断为两句。这种半逗律，自然会在唐代歌唱中有所表现。但它是否会成为关于声辞配合方式的决定因素呢？这就有待于深入研究了。王运熙先生曾经证明：在汉魏六朝，一个七言句相当于三、四、五言的两句。[④] 可见《关系》以五言为两个半逗词组的看法未必正确。从京剧和元明清三代戏曲曲艺的习惯看，七字句一般唱为"二二三"式，十字句一般唱为"三三四"式。可见对半逗律的历史地位应作谨慎的估计——它并不是永恒的规律，在宋以后曾被"三逗律"代替。不过，此文提出了半逗律概念，也就提出了吟诵节律与歌唱节律如

---

① 《乐府杂录》，上海古籍出版社，1988年，页27，31，37，41。

② 《元稹集》，中华书局，1982年，页254。

③ 《后汉书》，中华书局，1965年，页1004，1510，1759。

④ 王运熙先生《七言诗形式的发展和完成》，载《复旦大学学报》1956年第2期；又载《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996年。

何对应的问题，提出了汉语传统同新音乐的关系的问题。这是具有启发意义的。除此之外，它还给了我们一个更大的启发，即：只有不割断历史，正视前人的成果，我们才能真正推动学术前进。因为一旦进入新的学科领域，这种正视，就是学术规范的最基本的保证。

（同陈应时教授合作完成，原载《中国社会科学》2000 年第 5 期）

从《酉阳杂俎》看唐代音乐

《酉阳杂俎》是一本著名的志怪小说，写成于唐代晚期，即公元9世纪中期。其书前集、续集共30卷36篇，内容博杂，标目新奇，文体介于笔记和类书之间。关于其特点，明代毛晋《酉阳杂俎前集跋》的评论是"天上天下，方内方外，无所不有"①。《四库全书总目》认为"其书多诡怪不经之谈，荒渺无稽之物，而遗文秘籍，亦往往错出其中。故论者虽病其浮夸，而不能不相征引。自唐以来，推为小说之翘楚，莫或废也"②。鲁迅《中国小说史略》则说："或录秘书，或叙异事，仙佛人鬼以至动植，弥不毕载。以类相聚，有如类书。虽源或出于张华《博物志》……所涉既广，遂多珍异，为世爱玩，与传奇并驱争先矣。"③由此可见，这部书具有多方面的史料价值。

从文体学的角度看，此书的特点是上承魏晋南北朝志怪小说的传统，又开了杂俎笔记的先河。有鉴于此，研究者们不仅从文献学的角度，而且从中国小说史的角度，以及该书同宗教、同外来文化之关系的角度，对它作过许多研究。④ 不过，关于这本书在唐代音乐史料学上的地位，却缺少关注。这是有待弥补的。例如该书前集卷三《贝编》记佛教类志怪，中有若干佛教音乐故事；前集卷四《境异》记不同地区的博物怪异，中有西域地区的散乐歌舞；前集卷六设《乐》这一专题，多记唐代的乐器典故；前集卷一二《语资》记名人逸事，涉及到玄宗时代的龟兹乐谱和乐工活动；前集卷一四《诺皋记》、续集卷三《支诺皋》杂记怪奇之事，反映了唐代的踏歌风俗和酒令风俗；续集卷六《寺塔记》、续集卷七《金刚经鸠异》均是"释氏辅教之书"，其中说到名盛一时的"九部乐"。——都值得从音乐学角度加以考察。或者说，由于此

---

① 《酉阳杂俎》，方南生点校本，中华书局，1981年，页296。以下皆用此本。

② 《四库全书总目》卷一四二，中华书局，1983年，页1214。

③ 《中国小说史略》，上海古籍出版社，2004年，页56—57。

④ 韩钉钉《近二十年段成式〈酉阳杂俎〉研究综述》，载《柳州师专学报》2010年第6期。

书“驳杂”，又重视刊载“遗文秘籍”，所以它实际上比较全面地反映了唐代的音乐风俗，为研究者提供了多方面的研究线索。

《酉阳杂俎》的作者是山东临淄人段成式(约 803—863 年)。他从小博闻强记，在文宗、宣宗、懿宗三朝先后担任过秘书省校书郎和吉州、处州等地刺史，官至太常少卿。他的儿子段安节是著名的音乐学家，撰有《琵琶录》《乐府杂录》《乐府古题》等音乐学著作。《新唐书·段成式传》说：“子安节，乾宁中为国子司业，善乐律，能自度曲云。”[①]《新唐书》的书写方式意味着，在段成式、段安节父子之间，有家学的关联。因此，如果要研究唐代的音乐学传承，那么，段氏家族也是值得重点考察的对象。

有鉴于此，今拟就《酉阳杂俎》和唐代音乐的关系，作一探讨。

一、关于胡乐传播过程中的形态变化及其意义

《酉阳杂俎》前集卷四《境异》篇(页 46)，记录了西域的歌舞风俗，云：

> 婆罗遮，并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。八月十五日行像及透索为戏。
>
> 焉耆国元日、二月八日婆摩遮，三日野祀，四月十五日游林，五月五日弥勒下生，七月七日祀先祖，九月九日床撒，十月十日王为厌法。王出酋家，酋领骑王马，一日一夜处分王事，十月十四日作乐至岁穷。

这段话说明：中古时期，西域盛行广场歌舞。它同年中行事联系在一起，通常在节庆日举行。其中最重要的活动是兽面舞《婆摩遮》。在焉耆等国，每逢二月八日、八月十五日举行佛教行像等活动的时候，进行《婆摩遮》歌舞。[②]

《婆摩遮》又名《苏摩遮》《苏莫遮》，是唐代流传最广的乐曲之一。根据慧琳《一切经音义》卷四一的说法，它原出高昌、康国泼水乞寒之戏，因舞蹈者戴“苏莫遮”帽而得名。[③] 两《唐书》康国传和《文献通考》都记载了这支风俗歌舞，云：

> 其人皆深目高鼻，多须髯。……人多嗜酒，好歌舞于道路。……以十二月

① 《新唐书》，中华书局，1975 年，页 3764。

② 《魏书·西域传》：焉耆国，“汉时旧国也。……文字与婆罗门同。俗事天神，并崇信佛法，尤重二月八日、四月八日。是日也，其国咸依释教，斋戒行道焉。”中华书局，1974 年，页 2265。按据佛教传说，二月八日为悉达太子生辰。

③ 《一切经音义》卷四一，《大正新修大藏经》，第 54 册，页 576。《宋史·高昌传》：“妇人戴油帽，谓之苏莫遮。”中华书局，1977 年，页 14111。

为岁首。……至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。

十一月鼓舞乞寒，以水交泼为乐。

乞寒，本西国外蕃康国之乐。其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。其乐大抵以十一月，裸露形体，浇灌道路，鼓舞跳跃而索寒也。[①]

这些记录可以和张说《苏摩遮》诗相印证。张诗题注“泼寒胡戏所歌，其和声云‘亿岁乐’”，诗中有“摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯胡……绣装帕额宝花冠，夷歌骑舞借人看……腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来”等文句。[②] 通过比较可以知道，《苏莫遮》原是腊月送寒时的风俗歌舞，传入中土后强化了艺术内容：歌唱时有和声，舞蹈时有特殊装扮，用打击乐器和管弦乐器伴奏。初唐之时，它由一批“琉璃宝服紫髯胡”的西域人表演，以《苏摩遮》的名义在中土流行。

据《周书》卷七记载，《苏摩遮》之传入中原，乃在北周宣帝以前。[③] 此后不久，它就成为朝野共赏的娱乐节目。从长安四年(704)到景龙三年(709)，唐中宗屡屡在御楼、洛城南门或醴泉坊观看这种“泼寒胡戏”。[④] 吕元泰神龙二年(706)《陈时政疏》也说到这种以《苏摩遮》为名的歌舞，云：“比见都邑坊市相率为浑脱队，骏马胡服，名为《苏莫遮》。旗鼓相当，军阵之势也；腾逐喧噪，战争之象也；锦绣夸竞……征敛贫弱……胡服相观……”[⑤]可见此时“泼寒胡戏”已经演变成了模仿军阵的武舞。它具有服饰华丽、“旗鼓相当”等特点，是依靠民间募捐的散乐团体的表演。

但泼寒胡戏在中土的流传并不顺利。它在中宗朝即受到许多朝臣的抵制，到开元元年十二月，玄宗皇帝遂下敕禁断，[⑥]使作为“胡戏”的《苏莫遮》销声匿迹。不过，作为乐曲的《苏莫遮》却是流传有绪的。据《教坊记》和《唐会要》记载，天宝年间，《苏莫遮》不仅编为教坊曲，而且在太乐署供奉曲中编入南吕商调(水调)、太簇宫调(沙陀调)、金风调。其中太簇宫调的《苏莫遮》改名为《万宇清》，金风调的《苏莫遮》改名为《感皇恩》。[⑦] 另外，现存敦煌写卷中有两种《苏莫遮》曲辞：一种见于

---

① 《旧唐书》卷一九八，中华书局，1975 年，页 5310。《新唐书》卷二二一，页 6244。《文献通考》卷一四八，中华书局，1986 年，页 1294。

② 《全唐诗》卷二八，中华书局，1960 年，页 415。

③ 《周书·宣帝纪》：宣帝大象元年(579)，“御正武殿，集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”中华书局，1971 年，页 122。

④ 《旧唐书·中宗纪》和《张说传》，页 148，3052；《新唐书·中宗纪》，页 108，118。

⑤ 《全唐文》卷二七〇，上海古籍出版社，1990 年，页 1211 下；《新唐书》，页 4277。

⑥ 《禁断腊月乞寒敕》，载《唐大诏令集》卷一〇九，上海学林出版社，1992 年，页 517。

⑦ 《教坊记笺订》，中华书局上海编辑所，1964 年，页 109。《唐会要》卷三三，《丛书集成》本，第 818 册，页 616—618。

敦煌写本伯 3821 号，为联章二首，描写了一位“善能歌，打难令”的“聪明儿”[①]；另一种见于伯 3360、斯 0467 等四份敦煌写卷，为大曲辞六首，同作“三三四五七四五”双片体，题为“大唐五台曲子五首寄在《苏莫遮》”，描写巡礼五台山佛教圣境的情景。[②] 后来，《苏莫遮》传至日本，据《教训抄》《体源抄》记载，它写作《苏莫者》，入盘涉调（太簇羽），“中曲”，配有舞蹈，包含乱声、序、破、急等四部分。

关于《苏莫遮》，中日学者都作过研究，讨论到上述种种资料。这样就使我们了解了这支乐舞在中土的面貌。不过，《酉阳杂俎》的记录仍然是有特殊意义的。它指出了一种情况，即西域《苏莫遮》的形态类似于古华夏人的“百兽率舞”，是同“服狗头猴面”的假面戏相联系的。从这一点看，原始的《苏莫遮》包含图腾因素，有很古老的渊源。但在焉耆等国，《苏莫遮》却同佛诞日活动结合起来了；到康居等国，它又同岁末乞寒活动结合起来了。这意味着，在传入中土之前，《苏莫遮》已经有过假面舞、裸身舞等多种形态，属于不同的文化。而在传入之后，它又有了浑脱舞（兽帽舞[③]）、军阵舞等形态。事实上，这反映了文化传播过程中的一个规律性的现象：每个文化事物的传播，都要在传播过程中适应不同的环境，同新环境中的某些文化因素相结合，因而呈现不同的形态。这说明了一个道理：胡乐入华之所以会在唐代造成音乐的繁荣，是因为唐代人在融合各民族文化的过程中做了大量创造。

关于胡乐入华和唐代的歌舞新风尚，《酉阳杂俎》还有一段记录，见于前集卷一二《语资》（页 114），云：

> 玄宗常伺察诸王。宁王尝夏中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。上知之，喜曰：“天子兄弟，当极醉乐耳。”

这段记录也反映了一个重要现象：西域音乐不仅向中土提供了大批乐器和乐曲，而且提供了新的记谱、读谱的风尚。这种风尚不仅代表了新的音乐书写的方式，而且代表了新的音乐观念。因为乐谱总是同规整的曲体联系在一起的，鼓谱则联系于较鲜明的节奏观念。可以说，西域音乐的输入，其最重要的意义，就是在唐代造成了新的节奏观念和曲体观念。若没有这种观念，就不会有下文所说的曲子、大曲等新的音乐品种的流行。

---

① 《敦煌歌辞总编》，上海古籍出版社，1987 年，页 645。

② 参见王小盾《五台山与唐代佛教音乐》，载《五台山研究》1987 年第 4—5 期。

③ 据《通雅》卷四，“浑脱”犹言“活脱”。故唐人以乌竿毛为“浑脱毡帽”，后人以杀小牛羊为“浑脱”。其依据见《朝野佥载》卷一，云：“赵公长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，天下慕之。其帽为赵公浑脱。”中华书局《唐宋笔记史料丛刊》本，1979 年，页 11。《资治通鉴》卷二〇九胡三省注：“长孙无忌以乌羊毛为浑脱毡帽，人多效之，谓之赵公浑脱，因演以为舞。”中华书局，1956 年，页 6632。

二、关于"九部乐"和唐代人的"乐"的观念

每一种关于唐代音乐史的著述,都会谈到九部乐,把它说成是九个大型音乐节目或九支乐队。《酉阳杂俎》续集卷六《寺塔记下》是从另一角度记录九部乐的,故其内容颇有不同。云:

慈恩寺。寺本净觉故伽蓝,因而营建焉,凡十余院,一总一千八百九十七间,敕度三百僧。初,三藏自西域回,诏太常卿江夏王道宗设九部乐,迎经像入寺,彩车凡千余辆,上御安福门观之。(页262)

崇义坊招福寺。本曰正觉,国初毁之,以其地立第赐诸王,睿宗在藩居之。乾封二年,移长宁公主佛堂于此,重建此寺。寺内旧有池,下永乐东街数方土填之,今地底下树根多露。长安二年,内出等身金铜像一铺,并九部乐、南北两门额,上与岐、薛二王亲送至寺。彩乘象舆,羽卫四合,街中余香,数日不歇。(页259)

前一段说的是贞观十九年(645)或稍后之事:玄奘从西域返回京城,太宗命太常卿李道宗设九部乐,"送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺"。[①] 后一段说的是长安二年(702)之事:武则天和岐王、薛王一起,把等身金铜佛像一铺、九部乐和南北两门额送至招福寺,其时彩乘象舆,仪卫庄严。这两段话都没有谈到九部乐的演出,因此,这里所谓"九部乐",既可以说是九支乐队,更应该说是由太常卿掌管的九部仪仗。

从音乐史的角度看,以上记录是有特殊意义的。因为它打破了通常对"九部乐"名称和功能的看法。一般来说,九部乐是指隋炀帝大业年间制定而沿用到唐贞观年间的宫廷燕飨大乐乐部。贞观十六年(642),唐太宗令制十部乐,九部乐便被代替。其事见《太乐令壁记》和《通典》,云:

魏通高昌,始有高昌伎。唐太宗平高昌,收其乐,又造燕乐,而去《礼毕》曲。今著令惟此十部。

燕乐,武德初,未暇改作,每燕享,因隋旧制奏九部乐(一燕乐,二清商,三西凉,四扶南,五高丽,六龟兹,七安国,八疏勒,九康国)。至贞观十六年十一

---

① 《旧唐书》卷一九一《玄奘传》:"贞观十九年归,至京师,太宗见之大悦,与之谈论。……造慈恩寺及翻经院,内出大幡,敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎,送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺。"中华书局点校本,页5108—5109。

月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎。①

所以，人们通常认为九部乐指隋唐之际的宫廷燕飨大乐，仅存续于隋大业五年至唐贞观十六年之间。现在，《酉阳杂俎》却提供了另一个事实——在贞观十六年以后，仍然存在某种“九部乐”。我们应该如何理解这种情况呢？

关于九部乐、十部乐的功能，《唐实录》《旧唐书》《新唐书》等历史文献载有三十多条资料。记录表明，在绝大部分情况下，九部、十部之乐是用于宴群臣、宴来使的。② 这说明它的主要功能是宫廷燕飨酬会的仪式表演。但是也有另类的情况，除《酉阳杂俎》所记外，以下三事可作为典型：

《旧唐书》卷二《太宗纪》：武德四年(621)六月，李世民凯旋，唐高祖“赐金辂一乘，衮冕之服，玉璧一双，黄金六千斤，前后部鼓吹及九部之乐，班剑四十人”。③

《实录》：“贞观十六年十一月乙亥，还宫，宴百僚，奏十部乐。二十一年正月己未，铁勒、回纥、俟利发等诸姓朝见，御天成殿，陈十部乐而遣之(《传》云：帝坐秘殿陈十部乐)。”④

《新唐书》卷一七〇《封敖传》：大中十一年，封敖“还为太常卿。卿始视事，廷设九部乐”。《东观奏记》卷下：“太常卿封敖于私第上事，御史台弹奏，左迁国子祭酒。故事，太常卿上日，庭设九部乐，尽一时之盛。敖拜太常卿，欲便于亲阅，遂就私第视事。法司举奏，遂薄责焉。”⑤

第一事表明：“九部乐”是贵重的给赐，因此，它和“前后部鼓吹”一样，曾经用为宫廷以外的私人仪仗。第二事表明：十部乐有两种使用法，一是演奏，称“奏”；二是陈列，称“陈”。第三事则表明：“奏”和“陈”这两法可以统称为“设”。例如太常卿上任视事“庭设九部乐”，既然用于检阅(“亲阅”)，则所谓“设”便包含了陈列、表演二义。《新唐书》卷一九《礼乐志》记载这种“设”乐之法云：“皇帝元正、冬至受群臣朝贺而会：……皇帝若服翼善冠、袴褶，则京官袴褶，朝集使公服。设九部乐，则去乐县，无

---

① 《玉海》卷一〇五，江苏古籍出版社影印本，1988年，页1916下。《通典》，中华书局点校本，1988年，页3720。

② 参见岸边成雄《唐代音乐の历史的研究·乐制篇》下卷第五章第一节“九部伎及び十部伎设演年表”。大阪和泉书院，2005年覆刻版，页194—197。

③ 《旧唐书》，页28。

④ 《玉海》卷一〇五，页1915下—1916上。一本属《通典》，但今本《通典》中无此条。所谓“《传》云”，指《新唐书·回鹘传》，参见《新唐书》卷二一七上，页6113。

⑤ 《新唐书》，页6113。《明皇杂录、东观奏记》，中华书局，1994年，页127。

警跸。太乐令帅九部伎立于左右延明门外，群官初唱万岁，太乐令即引九部伎声作而入，各就座，以次作。”①从这段话可知，在仪典上，所设九部乐有三种功用：其一是陈列，即所谓“太乐令帅九部伎立于左右延明门外”；其二是奏乐，即所谓“声作而入”；其三才是乐、歌、舞的表演。

关于十部伎建成以后为何仍然存在“九部乐”的问题，《再论音乐文献辨伪的原则和方法》一文曾作讨论。该文认为，在隋唐两代，都有以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐的习惯。这基于一种关于礼乐的神圣数字观念，亦即以九代表“文济九功”、以七代表“武成七德”的观念。《隋书》载北周诏书云“九功远被，七德允谐”；又载《太祖配飨奏武德乐昭烈舞辞》云“九功以洽，七德兼盈”；《唐书》记唐太宗制二大舞，以《九功舞》纪文德，以《七德舞》纪武功。这些记载都说明：“九”和“七”其实是礼乐符号，代表制礼作乐的基本出发点——纪新王朝的文治武功。正是出于这一考虑，隋唐人按照以文德兼包武功的观念，把宫廷燕飨乐分为九部；并且在建立七部乐、十部乐以后，仍然以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐。② 这是一个为隋唐两代人熟知的道理，所以历史文献未作特别说明；可惜的是，这道理已被后代人遗忘。现在，《酉阳杂俎》关于“九部乐”的记录，把这个道理重新彰显出来了。我们可以由此认识“九部乐”超出艺术的种种意义——对于隋唐人来说，九部乐首先是政治事物，是文治武功的象征；其次是文化事物，是物质文明的代表。由于前一点，《通典》卷一四四说“凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷”③——乃以十部之伎的汇合代表四方的统一；由于后一点，九部乐被唐代人用为仪仗，用于仪式。总之，若把九部伎仅看作音乐团体，那么，这看法就过于狭隘了。

值得注意的是，以上情况还联系于一个重要观念——唐代人的“乐”的观念。资料表明，在唐代人看来，所谓“乐”，通常是乐器和器乐的代称；换言之，“乐”被看作具备某种文明水平的音乐。关于这一点，《酉阳杂俎》提供了两方面证据。

第一个证据是《酉阳杂俎》续集卷七《金刚经鸠异》（页 269）所说的“龟兹部”。原文说：荆州法性寺僧惟恭虽然“不拘僧仪，好酒，多是非，为众僧所恶”，但勤于念经，“三十余年念《金刚经》日五十遍”。后来惟恭遇疾将死，寺中居然出现了两种灵异：一是满寺听到丝竹声，却不见乐人入寺；二是有人在寺外一里处遇到“五六人，年少甚都，衣服鲜洁，各执乐器如龟兹部”。原文是一个教人念经、“折节缁门”的灵异故事，情节未必真实；但“各执乐器如龟兹部”的细节却说明：当时人作乐部分别，乃以乐器为主要特征；也就是说，唐代人是按所执乐器来区分音乐部类的。

第二个证据是《酉阳杂俎》前集卷六《乐》部（页 65）。此部共录资料八条，均是

---

① 《新唐书》，页 425—429。

② 参见本书《再论音乐文献辨伪的原则和方法》。

③ 《通典》，中华书局点校本，页 3688。

关于乐器的故事。例如第一条记咸阳宫铜人执琴、筑、笙、竽，又执有玙璠之乐、昭华之管；第二条记北魏美人徐月华能弹卧箜篌，"为《明妃出塞》之声"；第三条记田僧超吹笳为《壮士歌》、《项羽吟》；第四条记开元中段师能弹皮弦琵琶；第五条记元和中蜀将军皇甫直"别音律"，好弹琵琶，"本黄钟而声入蕤宾"，乃因水池中有方响蕤宾之铁与琵琶共鸣；第六条记王沂作琵琶曲《雀啅蛇》《胡王调》《胡瓜苑》；第七条记有人以猿臂骨为笛；第八条记相琴知吉凶之事。总之，都是关于演奏乐器的故事。另外值得注意的是：故事中的"声"，乃指称乐曲中的音响；故事中的"音"，乃指称有组织的音曲。①

我们知道，古人对于"乐"、"音"、"声"三概念曾有严格分判，其内容略如下表②：

乐、音、声三分概念示意图

	乐	音	声
从音组织的角度看	配合乐器或仪式的音乐	成章曲的音乐	不成曲调的音响
从音乐伦理的角度看	礼仪音乐或通于伦理的君子之乐	艺术音乐或通于心识的众庶之乐	噪声或仅作用于感官的禽兽之乐
从内容或功能的角度看	祭祀音乐或雅正之乐	宫廷燕乐或一般意义上的音乐	民间情歌或繁杂淫秽的音乐

现在，关于这个"乐"、"音"、"声"三分，《酉阳杂俎》不啻提供了一个简易的标准，即："乐"为器乐，"音"为音曲，"声"为单声。这说明"乐"、"音"、"声"三分的核心是音组织的区分。另外，这种"乐"的概念，反映了当时人对器乐、对音乐的物质手段的重视。

三、关于唐代曲子的特征及其产生途径

中国音乐进入隋唐以后，出现了许多新的体裁。其中影响最大的是曲子和大曲，而大曲又是以曲子为结构部件的。因此可以说，曲子是唐代音乐的代表品种。

曲子也就是艺术歌曲。它同清乐阶段的艺术歌曲——相和歌——有一明显区别，即有了规范的曲体。唐代曲子可以采用因声度辞的方式（或曰依调填词的方

---

① 参见《酉阳杂俎》卷三《贝编》（页 34）："其雷声，兜率天作歌呗音，阎浮提作海潮音。"卷五《诡习》（页 52）："每击鼓，或三或五，随鼓音变阵。"此处"歌呗音"、"海潮音"皆是吟诵音曲，此处"鼓音"亦为有组织的音响。

② 参见本书《中国音乐学史上的"乐""音""声"三分》。

式)歌唱,而相和歌却不可以这样;唐代曲子有曲谱,唐以前的中国歌曲却很少有曲谱。其原因都在于:唐代曲子有规范的曲体,而这种曲体规范,是同节奏乐器的使用、乐工之间的交流相联系的。

以上情况,在《酉阳杂俎》当中得到了记录。例如:

> 荆州贞元初,有狂僧善歌《河满子》,尝遇醉,五百涂辱之,令歌,僧即发声,其词皆五百从前隐慝也,五百惊而自悔。
>
> 舞草,出雅州,独茎三叶,叶如决明,一叶在茎端,两叶居茎之半,相对。人或近之,歌及抵掌讴曲,必动,叶如舞也。

前一段话见于前集卷三《贝编》(页 40),说的是贞元年间的流行歌曲《河满子》。从"其词皆五百从前隐慝也"云云看来,这是用同一支曲调作反复歌唱。后一段话见于前集卷一九《草篇》(页 187),说的是唐代曲子歌唱的常见方式——"抵掌讴曲"。

《河满子》又称《何满子》,是唐代的教坊舞曲。据白居易《听歌六绝句》诗及注①,这支乐曲得名于开元年间的沧州歌者何满子。他临刑前进献此曲,未能免死,却留下了这支曲调。关于其歌法,白居易诗有"一曲四辞歌八迭,从头便是断肠声"之说,可见是一支忧伤的歌曲。段成式之子段安节在《琵琶录》中记录此曲,说是名妓所唱,其声"清响激越"。② 同样因《何满子》而著名的唐代艺人,另有元稹诗所云唐有态、鱼家、叶氏,以及唐文宗时宫中舞者沈阿翘、唐武宗时歌者孟才人。③日本所传琵琶谱中亦有此曲,说明它不仅作为歌曲、舞曲流传,而且作为琵琶曲流传。

资料表明,《何满子》的流传,除乐器外,是以歌伎、舞伎、乐工为主要载体的。这些艺术人物,其实是艺术歌曲产生和传播的重要条件。这可以从隋代、盛唐两个时期的音乐发展看出来。其中一个标志性事物是教坊。教坊之置始于隋炀帝大业六年,以收集俗乐和表演俗乐为职志。④ 到唐玄宗时,又设立内教坊与左右教坊,"掌俳优杂技"。⑤ 所以隋代所造新曲可考者达 58 曲⑥,开元、天宝年间教坊所掌的乐曲则达到 343 曲。⑦ 这就是说:新乐曲的产生和发展,是和教坊的发展相联系

---

① 《白居易集》,中华书局,1996 年,页 811。

② 《琵琶录》,《说郛》一〇二,上海古籍出版社《说郛三种》本,页 4708 上。

③ 参见任半塘《唐声诗》,下册,页 61—67。

④ 《隋书·音乐志》,中华书局,1973 年,页 374,页 287。

⑤ 《新唐书》卷四八《百官志》,页 1244。

⑥ 参见王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,中华书局,1996 年,页 450—455。

⑦ 《教坊记笺订》,中华书局上海编辑所,1964 年。

的。与此相应，在这两个时期也出现了另一个标志性事物——歌妓的专门化。比如《乐府诗集・近代曲辞》载《十索》六首，四首题"丁六娘"作；《迷楼记》载"迷楼宫人歌"一首，又载宫人侯氏所作辞五调八首。这些都是隋代宫人的作品，说明歌妓的专门化在隋代已经出现。而《教坊记笺订》所载开元、天宝年间的男女工伎达44人，其中张四娘、庞三娘、颜大娘、裴大娘、任氏姑子四人、永新、御史娘、柳青娘、谢阿蛮、要娘、宋娘、祁娘等都是歌舞妓。这也表明，曲子发展的高峰，是与歌妓队伍的兴盛相伴随的。

唐代曲子之所以以歌妓为条件，原因在于，曲子是在胡乐入华后新生的音乐组织，有规范的曲体；而歌妓则是传播曲体规范的重要媒介。曲子的这一特征，从"抵掌讴曲"一语也可以窥见。因为曲体规范是以鲜明的节奏为首要特征的，而"抵掌"便是一种节奏手段。由于同样的道理，踏歌也成为造就曲子的重要方式。因为踏歌的特点是按节奏进行踏步歌舞，其中舞步也代表了一种节奏手段。关于这一点，《酉阳杂俎》有两段重要记录：

> 丞相张魏公延赏在蜀时，有梵僧难陁（至）。……饮将阑，僧谓尼曰："可为押衙踏某曲也。"因徐进对舞，曳绪回雪，迅赴摩跌，伎又绝伦也。良久曲终，而舞不已。（前集卷五《怪术》，页54）
>
> 元和初，有一士人失姓字，因醉，卧厅中。及醒，见古屏上妇人等悉于床前踏歌，歌曰："长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。"其中双鬟者问曰："如何是弓腰？"歌者笑曰："汝不见我作弓腰乎？"乃反首，髻及地，腰势如规焉。（前集卷一四《诺皋记》，页136）

前一条记录的关键词是"踏曲"。"踏曲"也就是"踏曲子"。《五灯会元》卷七说：杭州龙华寺灵照真觉禅师与某僧打禅语，"僧问：'草童能歌舞，未审今时还有无？'师下座作舞曰：'沙弥会么？'曰：'不会。'师曰：'山僧踏曲子也不会？'"①可见踏曲是一种曲子歌舞，有独舞方式，也有对舞方式，其共同点是用舞步代替节拍。后一条记录的关键词是"踏歌"，亦即用踏步以应歌拍，作集体歌舞。《唐声诗》论踏歌说："徒歌之声诗虽无乐器伴奏，但于集体歌唱时，每作集体之舞蹈。因之，用踏步以应歌拍，乃歌舞中之一种基本动作。"②

踏歌并不是唐代专有的歌舞形式。在记录汉代故事的典籍《西京杂记》中即有

---

① 《五灯会元》，中华书局，1984年，页411。

② 《唐声诗》第五章，上海古籍出版社，1982年，上编，页308。

"连臂踏地为节,歌'赤凤来也'"一说;南朝宋时的《白纻舞》,也有"珠履飒踏"的特点。[①] 不过,踏歌成为影响深远的歌舞风尚,以致产生曲子这种注重节奏和体式的音乐作品,这毕竟是北朝以后的事情。例如《北史·尔朱荣传》所记"连手踏地唱《回波乐》",《梁书·杨华传》所记北齐胡太后"作《杨白花》歌辞,使宫人昼夜连臂踏足歌之"[②],便是这样的踏歌。《回波乐》、《杨白华》二曲均流传到唐代,表明北朝踏歌是唐代踏歌的直接来源。而唐代踏歌风气之盛,则见于大量文献,例如张说、李白、顾况、刘禹锡、白居易、储光羲、路德延、徐铉等人都在诗中描写了踏歌或踏曲。唐代并且有了专门的踏歌场所,称"歌场"。《岳阳风土记》说:"荆湖民俗,岁时会集或祷祠,多击鼓,令男女踏歌,谓之'歌场'。"[③]事实上,正是在这种歌场中,产生了大批曲子,所以在《教坊记》中有《缭踏歌》《队踏子》《踏金莲》《踏谣娘》等联系于踏歌的曲名。《教坊记》并且记《踏谣娘》本事说:"以其且步且歌,故谓之'踏谣'。"可作旁证的是《旧唐书》卷二九,云:"《踏摇娘》,生于隋末。隋末河内有人,貌恶而嗜酒,常自号'郎中',醉归必殴其妻。其妻美色,善歌,为怨苦之辞。河朔演其曲,而被之弦管。"[④]比较这两段话可知,《踏谣娘》得名于踏歌方式。它原出谣歌(徒歌),后来才"演其曲"而奏入器乐。其转变的条件正是歌场的踏歌。

由此反观《酉阳杂俎》关于《河满子》,关于"抵掌讴曲",关于踏歌和踏曲的记录,可以说,这些记录准确而生动地揭示了唐代曲子的特征及其产生途径。它表明:曲子的特征是有鲜明的节拍,因而有较固定的曲体;曲子产生的途径是艺术歌唱以及使用各种节拍手段的歌唱,这些手段包括抵掌、击板、踏歌。对于唐代音乐史研究来说,这显然是非常重要的记录。

四、送酒曲和打令曲

"著辞"是唐代曲子的重要品种,用于酒筵,具有节奏急促、风格欢乐等特点。它主要有两种形式:一是送酒曲,二是打令曲。《酉阳杂俎》对这两种形式都有记录。

关于送酒曲的记录见于续集卷三《支诺皋》(页 227—229),略云天宝中有一名处士叫崔玄微,独居于洛阳东。某个风清月朗的春夜,三更之后,忽然来了十余名女子,征得崔玄微同意后,在院中休息。其中有绿裳者姓杨氏、李氏和陶氏,又有绯

---

① 《太平御览》卷五七二引《西京杂记》,中华书局影印本,1985 年,页 2586;鲍照《代白纻舞歌词四首》,《鲍参军集注》,古典文学出版社,1958 年,页 98。

② 《梁书》卷三九,中华书局点校本,页 556。又见《乐府诗集》卷七三《杂曲歌辞》。

③ 《岳阳风土记》,《说郛》弓六二,《说郛三种》本,页 2883 上。

④ 《教坊记笺订》,页 175。《旧唐书》,页 1074。

衣小女姓石名阿措，皆美色殊绝，以致满园芬芳，馥馥袭人。玄微与其一一相见后，众女子坐于月下，各各唱起了送酒曲：

……命酒各歌以送之，玄微志其一二焉。有红裳人与白衣送酒，歌曰："皎洁玉颜胜白雪，况乃青年对芳月。沈吟不敢怨春风，自叹容华暗消歇。"又白衣人送酒，歌曰："绛衣披拂露盈盈，淡染胭脂一朵轻。自恨红颜留不住，莫怨春风道薄情。"

这段记录说的是一个关于花精的故事，看起来奇怪神秘，但其中细节却可以在其它记录中得到印证。比如李玫《纂异记》记有诸妓女与诸江神同席酬唱的故事，又记有穆天子、王母、汉武帝、叶静能、丁令威等人的送酒故事。前一故事说到：

穆王把酒，请王母歌。以珊瑚钩击盘而歌曰："劝君酒，为君悲且吟，自从频见市朝改，无复瑶池宴乐心。"王母持杯，穆天子歌曰："奉君酒，休叹市朝非，早知无复瑶池兴，悔驾骅骝草草归。"……

酒至汉武帝，王母又歌曰："珠露金风下界秋，汉家陵树冷翛翛，当时不得仙桃力，寻作浮尘飘陇头。"汉主上王母酒曰："五十余年四海清，自亲丹灶得长生，若言尽是仙桃力，看取神仙簿上名。"

后一故事亦有相近的次序：先是"江神把酒，太湖神起舞作歌"，然后是"江神倾杯起舞作歌"，再是"湘王持杯，霅溪神歌"，接下来是"酒至溪神，湘王歌曰"云云。① 比较这些记录，可以了解唐代送酒曲的特点，即：(一)送酒歌是相互酬唱，答歌和令歌同依一调。例如白衣人与红裳人所作二首，皆七言四句；穆天子与王母所作二首，皆"三五七七"句式；王母与汉武帝继作二首，亦皆七言四句。(二)送酒采用一人持杯，请另一人歌的方式。酒巡至某人，某人即持杯请歌送酒。因此，它是属于酒令范畴的歌舞。(三)送酒时可歌可舞，舞蹈也往往用先令舞后答舞的形式。例如江神把酒，太湖神起舞作歌一首，辞为杂言；江神倾杯，自歌舞一首，辞亦为杂言。(四)同一般的酒筵歌唱相比，送酒辞不仅有依调唱和的特点，而且有体制短小的特点。由此可见，《酉阳杂俎》关于唐代送酒曲的记录，是有典型意义的。

关于打令曲的记录亦见于续集卷三《支诺皋》(页 223—224)，略云唐代贞元初年，成都有一名喜欢追逐女色的富豪子弟。某天，他进入一所已荒废的寺庙，经过暗道、洞穴，到达一个"高门崇墉，状如州县"的处所。在这里，他看到了四位女子的

---

① 《纂异记》，上海古籍出版社，1991 年，页 1—5，14—18；参见《太平广记》卷五〇，卷三〇九。

酒令歌舞：

主人延于堂中，珠玑缇绣，罗列满目，又有琼杯，陆海备陈。饮彻，命引进妓数四，支鬟撩鬓，缥若神仙。其舞杯闪毬之令，悉新而多思。

这段记录说的是一个"游仙窟"（妓馆）主题的故事，同样富于传奇色彩，其中细节也同样可以求证于其它记录。比如敦煌歌辞《十无常》描写"巢云令"说："酒席夸打巢云令，行弄影。"敦煌变文《难陀出家缘起》记述"下次据令"说："饮酒勾巡一两杯，徐徐慢拍管弦催，各（搁）盏待君下次句（据），见了抽身便却回。"①——可见"舞"、"闪"是民间酒令的常见动作。而李宣古《咏崔云娘》诗说："瘦拳抛令急，长啸出歌迟。"白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游》诗说："旧曲翻《调笑》，新声打《义扬》。"施肩吾《云州饮席》诗说："巡次合当谁改令？先须为我打《还京》。"②——可见所谓"打令"，其典型形式是小舞与小唱。这种酒令来自抛打令，其特征是用香毬花盏抛打。例如白居易诗说："香毬趁拍回环匼，花盏抛巡取次飞。""《柘枝》随画鼓，《调笑》从香毬。"徐铉《抛毬乐》辞说："歌舞送飞毬，金觥碧玉筹。"李宣古诗说："争奈夜深抛耍令，舞来挼去使人劳。"《太平广记》卷四八九引《冥音录》说："每宴饮，即飞毬舞盏，为佐酒长夜之欢。"③这些辞句揭明了进行抛打令的方式：主宾回环而坐，先用香毬、杯盏巡传，以乐曲定其始终。曲急促近杀拍时，有嘻戏性的抛掷，亦有躲闪，而中毬或杯盏者则须手持杯盏香毬起舞。所谓"打令"，最初指的就是巡传香毬杯盏时的抛掷和躲闪。

打令经过演化，出现了很多改令。改令的涵义是与筵者依次为令主，改换旧令，另拟新令。这是灵活选择游戏规则的行令方式。其中有舞蹈的规则，有唱曲的规则，也有度词的规则，每一规则都包含形式（辞式）上和内容（题材范围）上的令格要求。这样就造就了种种"令舞"、"著辞"。我们曾经论证，敦煌舞谱实质上是改令舞谱，兴盛于晚唐五代的文人词实质上是改令著辞。④ 尽管《酉阳杂俎》未对改令作具体记录，但从音乐的角度看，它所记录的送酒歌和"舞杯闪毬之令"，已经代表了唐代曲子歌唱用于游戏的主要形式。

---

① 任半塘《敦煌歌辞总编》，页1081。王重民等编《敦煌变文集》，人民文学出版社，1957年，页396。

② 依次见：《全唐诗》，页8959；《白居易集》，页1508；《全唐诗》，页5596。

③ 依次见：《醉后赠人》、《想东游五十韵》，《白居易集》，页394，607；《全唐诗》，页8578；李宣古《杜司空席上赋》，《全唐诗》，页6394；《太平广记》，中华书局，1961年，页2277，4022。

④ 本小节参见王小盾《唐代酒令艺术》，上海知识出版社，1995年；东方出版中心，1996年。

五、结　　语

《酉阳杂俎》比较真实地反映了公元850年前后唐代人的知识范围，特别是关于音乐的知识范围。首先，书中关于《苏莫遮》的记录，揭示了这一散乐歌舞在西域的面貌。经同其它资料相比较，可知《苏莫遮》在传入中土的过程中，有过四种形态：富于图腾色彩的兽面戏形态；用于佛教庆典和岁末乞寒活动的裸身舞形态；浑脱舞（兽帽舞）形态；军阵舞形态。这说明，文化事物的传播过程，也就是同各种环境中的文化因素相结合的过程，因而是不同形态相嬗替的过程。其次，书中关于"九部乐"的记录，纠正了通常对"九部乐"名称和功能的看法。通过比较研究可以知道：唐代人曾经把"九部乐"用为宫廷燕飨大乐的通称。九部乐有用于仪仗（"陈"）、用于奏乐（"奏"）、用于表演（"设"）三大功能。在唐代人的心目中，它既是政治事物，是文治武功的象征；也是文化事物，是物质文明的代表。与此相应，"乐"在唐代通常是乐器和器乐的代称；当时人作乐部分别，乃以乐器为主要标准。再次，书中关于《何满子》、"抵掌讴曲"、踏歌和踏曲的记录，准确而生动地揭示了唐代曲子的特征及其产生途径，表明唐代曲子是有鲜明节拍和固定曲体的音乐；曲子通过艺术歌唱以及使用抵掌、击板、踏歌等节拍手段的歌唱而产生。另外，书中对送酒曲、打令曲都有记录，反映了天宝、贞元年间（742—804）曲子歌唱用于酒筵游戏的两大典型形式。

在中国音乐书写史上，《酉阳杂俎》有特殊的地位。它并不是音乐学专书，而是一部在内容和题材上都博采众家的笔记小说，像同类书一样有浓厚的志怪、传奇色彩，故被《四库全书总目》列入子部小说家类。但正因为这样，它不同于经部乐书的记录，而注意到佛教呗赞俗讲、散乐歌舞、乐器妖孽、踏歌风俗、酒令游戏等事物；它也不同史部乐志，而关注了宫廷以外的种种音乐事项，比如用为隆佛之仪仗的"九部乐"。它之产生在公元9世纪，有其必然的缘由，因为在这时出现了笔记小说、传奇小说的高度繁荣。它兼采此二体，创建了"杂俎"这一新的记录形式，除记异之外重视记实，除文笔之外重视史笔。它出自一位任职太常少卿的专家之手，其音乐记录因而有广阔的视野和真实的细节，比官方记录更具社会深度。因此可以说，《酉阳杂俎》是对官方音乐史书的必要补充。通过它，可以更加深切地了解唐代音乐，了解其对当时社会的实际影响。

（原载《音乐艺术》2011年第3期）

唐代音乐史研究三题①

近七十年来，中国学者的音乐史研究是在日本学者的影响下进行的。其中岸边成雄先生《唐代音樂の歷史的研究》一书，影响最为深远。此书从乐制、乐理、乐书、乐器、乐人等角度全面而详尽地考察了有唐一代的音乐历史，既是断代音乐研究的巨制，也是中国音乐史研究的典范。凡是这一领域的后来人，其研究工作都不免受惠于岸边先生此书，因而或是对此书的发扬，或是对它的补充。最近，我有幸结识了上野学园大学日本音乐史研究所所长福岛和夫先生，受福岛先生之命，拟尝试对唐代音乐史作一概括论述。我所能做的，也就是以对话者的身份，就岸边先生讨论过的以下三个较为重大的问题发表自己的意见：

一、燕乐的名义；

二、唐代乐部及其由来；

三、唐宋之间的音乐变迁。

这些意见都接受了岸边先生的启发，当然，也和他的看法不同。纸短言长，论证未能详密。敬请友邦同好批评指正。

一、燕乐的名义

岸边先生在进入唐代音乐研究之初，就注意到燕乐名义的问题。1938年，他撰写了《燕乐名义考》一文，认为唐代的"燕乐"仅是在名称上对周代"燕群臣嘉宾"之乐的继承，而在内容上则是胡俗之乐。因此，他反对把唐代俗乐统称为燕乐，而

---

① 本文是在执行日本住友财团项目"大陆音乐在日本的遗存"期间，以上野学园大学日本音乐史研究所特别研究员的名义完成的，故主要针对岸边成雄先生的若干理论展开。其中"关于唐代乐部"一节，采纳了本书《唐代乐部研究》的成果。

主张把唐代初年的音乐对立看作雅、胡、俗三乐的鼎立，把唐末的音乐对立看作雅、俗二乐的对立。认为只是到宋代，“燕乐”才成了对唐代俗乐的泛称。[①] 1960 年，岸边先生著成《唐代音樂の歷史的研究》，重申了上述主张。他在《十部伎》《二部伎》两章中，把这一类宫廷燕乐称为“新燕飨雅乐”，认为其特性是“内容は胡俗樂であり、形式は儀禮であるところの一種の燕饗樂なのである”(一种以胡俗乐为内容而以仪式乐为形式的燕飨乐)。而在《凡例》中，他把唐代音乐一分为二，认为“雅樂は、儒教の禮樂思想に基づいて郊祀廟祭に行う儀式音樂であり、俗樂は、宮廷饗宴の際の大樂伎より民間の俗歌俚謠に至る藝術的或は娯樂的音樂の一切を云う”(雅乐是用于郊庙祭祀的仪式音乐，以儒教礼乐思想为基础；俗乐则是由宫廷宴飨大乐伎所表现的包括民间俗歌俚谣在内的所有艺术性或娱乐性音乐)。岸边先生利用关于燕乐名义的讨论，对唐代音乐史的基本面貌和基本趋向作出了确认。这是富有创造性的。

但是，在岸边先生的说法当中，我们可以看到明显的矛盾：他一方面把十部伎、三大舞等等当作雅乐，另一方面又把它们(“大乐伎”)归入俗乐，这在性质判断上有矛盾；他一方面从内容上区分雅俗，另一方面又从形式上区分雅俗，这在分类标准上有矛盾。值得注意的是：岸边先生这个理论矛盾，在中国传统文化的语境中是并不存在的。

从宋代开始，人们就习惯用“燕乐”一名来称呼隋、唐、宋时期的新兴音乐。例如《宋史·乐志》有“燕乐”条，认为唐之燕乐源自周之燕乐，包括隋代的九部乐、唐代的十部乐、坐部伎、琵琶曲，以及宋初的教坊乐。后来，清代江永、凌廷堪、徐灏、张文虎等人也在自己的音乐史著作中使用了“燕乐”一名，以指称唐代的代表音乐。[②] 20 世纪，自王光祈以来的各种《中国音乐史》，同样把“燕乐”看成是继汉魏六朝清乐阶段之后的一个音乐史阶段。在岸边先生看来，这种情况是奇怪的；但事实上不是这样，因为它可以推原到唐代：在唐代，“燕乐”已经成为一个新的音乐学术语，用为宫廷宴飨音乐的总称。例如《通典》卷一四七“郊庙宫悬备舞议”说：“(隋)太常旧相传有燕乐五调歌词各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所诠集。”[③]又《通典》卷一四六说：“宴(燕)乐，武德初未暇改作。每燕享，因隋旧制，奏九部乐。”[④]这是不应忽视的事实。

为什么古代中国人习惯用“燕乐”一词，而不是用“俗乐”一词，作为对隋唐时期

---

① 载《东洋音乐研究》，1 卷 2 号，1938 年。又见《唐代音樂の歷史的研究》续卷《樂書篇》，和泉书院(大阪)，2005 年 5 月。

② 参看《唐代音樂の歷史的研究》续卷，2005 年，页 169。

③ 《通典》，中华书局点校本，1988 年，页 3749。

④ 《通典》，页 3720。

宫廷新音乐以及一般意义上的新音乐的总称呢？简单地说，这有三个基本原因。第一，在一般情况下，雅乐和俗乐的对立，是指宫廷音乐当中，本来音乐和新进入的民间音乐的对立。因此，在隋唐人看来，不能用“俗乐”指称宫廷燕乐（十部伎、二部伎、法曲、凯乐等）。尽管《文献通考》卷一四六“俗部乐”含有“清乐”“九部乐”等内容，但其中所谓“旧制雅俗之乐皆隶太常，元宗精晓音律，以太常礼乐之司不应典倡优杂伎，乃更置左右教坊以教俗乐”云云①，说明在唐代人看来，俗乐是宫廷仪式乐之外的音乐，即采入宫廷而未列入部伍的音乐。而《乐府杂录》以二部伎属“雅乐部”，又在“胡部”条中说到“俗乐亦有坐部立部”②，则表现了当时人把俗乐同宫廷燕乐区别看待的习惯。按照这种习惯，“俗乐”一名不能包含宫廷燕乐。在陈旸《乐书》卷一八八也可以看到“俗乐”的位置：在这里，“俗乐部”是同“雅乐部”“云韶部”“清乐部”“鼓吹部”“骑吹部”“熊罴部”“鼓架部”“龟兹部”“胡部”“法曲部”等等并列的。③ 第二，当时人是通过燕乐来认识俗乐的，而不是相反。唐代燕乐的确以俗乐为重要来源——例如十部伎中的大部分节目，源于西域和东夷；二部伎中的《破阵乐》，其始为军中歌谣，后来又用为散乐节目的伴奏乐曲；至于法曲，白居易曾说它“似失雅音”；而教坊曲中的大部分曲名，则保留了表演于民间“歌场”“戏场”的痕迹。但这种俗乐毕竟不是燕乐的全体，相反倒是燕乐的组成成分。因此，古代学者都习惯把宫廷燕乐看作新兴音乐的代表。第三，在唐代人的用法中，“燕乐”一词已经有足够的外延。它既是用作十部伎之首的《燕乐》曲的曲名，又是宫廷燕飨音乐的总称，而且可以泛指各种宴饮娱乐。正因为这样，到宋代，它按约定俗成的方式，成为一个常用的音乐学术语，即用来概括隋唐音乐史中乐律、乐制等方面的新的创造，作为新俗乐的代称。④

以上三方面，可以说是表面上的原因。如果作更深入的思考，那么，燕乐名义的问题实际上是如何理解“中国音乐史”的问题。岸边先生似乎忽视了一个情况，即他所讨论的唐代音乐史，其实只是官方记录的历史；历史记录的性格决定了这一“音乐史”的性格。至少在中唐以前，史家们一直是把音乐当作礼仪的组成部分来记录，而忽略同中央政治无关的音乐现象的。它不同于古代日本以日记和文书为主体的记录。因此，通过关于乐制、乐理、乐书、乐器和曹妙达等乐人的史料而展现的音乐史，只是宫廷文化的历史，或者说是礼仪制度的历史。对于古代史家来说，这是一个常识。因此，他们所作的音乐分类，只能是礼仪的分类，是“用”（功能）的分类；而不是艺术特性的分类或曰“体”的分类。这种分类理论的基本点是“雅乐”

---

① 《文献通考》，中华书局影印本，1986 年，页 1282 中。

② 《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》，上海古籍出版社，1988 年，页 21，26。

③ 《文津阁四库全书》，商务印书馆影印，2005 年，第 73 册，页 493 下—495 上。

④ 见《梦溪笔谈》卷五、《宋史》卷一四二《乐志》。

"燕乐"之二分。根据历代音乐志的表述,所谓"雅乐",狭义上是指用于祭祀天地、祖宗、鬼神的音乐,即"郊庙乐";广义上则指纳入宫廷仪式的所有音乐,即"部伍之声"。所谓"燕乐",狭义上是指用于君臣交接仪式的音乐,即"燕射乐"或"燕飨乐";广义上则指用于娱人(而非娱神)的各种音乐,包括"散乐"(非部伍之声)①。取消"燕乐"一名,而代之以"俗乐",这实际上打破了从制度角度或"形式"角度所作的分类,不符合我们所面对的那些材料。

当然,古代的中国音乐记录并不排斥"俗乐"一词。但是,官方记录对"俗乐"却有一个特定的理解,即理解为上面说的"非部伍之声"——制度以外的音乐。这一点可以用传统的"乐""音""声"三分理论来作说明。《礼记·乐记》对这一理论的解释是:"凡音者,生于人心者也。乐者,通伦理者也。是故知声而不知音者,禽兽是也;知音而不知乐者,众庶是也;唯君子为能知乐。是故审声以知音,审音以知乐,审乐以知政,而治道备矣。"②这一观念的核心是把音乐分为三个等级:一是"乐",即礼仪音乐或使用乐器的音乐;二是"音",即贵族的日常音乐或宫廷中的新音乐,包括"郑音"或"好滥淫志"之音;三是"声",即民间音乐或繁杂淫秽的音乐,其典型是"郑卫之声"。历代目录学家重视这种分别,于是把音乐史料分散在三个部类当中:在"经部"著录"大乐"之书,在"集部"著录"乐府之余音",在"子部杂艺类"著录"讴歌末技,弦管繁声"之书。至晚在宋代,这种分类就很明显了。③ 它反映了以下三个重要事实:

其一,中国的音乐分类观念来源于周代的礼乐制度。这种制度要求改造各种音乐以服务于礼仪,特别是祭祀礼仪。所谓"审声以知音,审音以知乐,审乐以知政",正是说必须围绕政治教化这个中心来利用和提升每一种音乐。君子享用俗乐,其目的是建设雅乐。

其二,中国的宫廷音乐是不断发展变化的,总是有新的音乐从民间来到宫廷,经过制度化,由"声"变为"音",进而由"音"变为"乐"。因此,每一朝代的燕飨音乐,作为"音",必然都有俗乐成份。唐代的情况也是这样。《新唐书·礼乐志》所谓"自周陈以上,雅郑淆杂而无别。隋文帝始分雅俗二部,至唐更曰部当"④,说的就是这种制度化的过程。

其三,所谓"知声而不知音者禽兽是也"云云,说明在中国古代的音乐系统中,

---

① 宫廷俗乐的代表是"散乐"。《通典》卷一四六论散乐云:"散乐,非部伍之声,俳优歌舞杂奏。"页 3727。《文献通考》卷一四七云:"散乐,非部伍之正声。"页 1287 上。

② 孙希旦《礼记集解》,中华书局,1989 年,页 982。

③ 参见本书《中国音乐学史上的"乐""音""声"三分》一文。

④ 《新唐书》卷二二,中华书局,1975 年,页 473。参见《唐代音樂の歷史的研究》续卷,页 193。

俗乐缺少独立地位。只有在依附于雅乐的时候,它才被当作非“禽兽”的音乐而得到记录。正因为这样,唐代史料上所谓“俗乐”,全都是指宫廷音乐中新进入的部分,无一例外。这就是说,从史官的历史记录看,真正的俗乐(民众音乐)是不出现在舞台上的,音乐分类的本质是对宫廷音乐进行分类,即作雅乐和燕乐的分类。在几千年时间里,这种排斥“声”的规则得到了严格的执行。比如在明清两代,戏曲、小说充分发展,成为中国文学艺术的重要潮流;但在官方目录(例如《四库全书总目》)中,戏曲、小说作品却是一概不被著录的。总之,在中国古代文化的语境当中,“俗乐”只有暧昧的身份;不宜用“俗乐”或“新俗乐”来概括一个时代的音乐面貌。①

关于音乐的分类,中国古人还有一个习惯,即按“乐器工衣”的自然聚合分类。② 比如《乐府诗集》有十二类,分别称作“郊庙”“燕射”“横吹”“鼓吹”“相和”“清商”等等。一般来说,每一个类别代表了宫廷中的一支音乐队伍。值得注意的是:这些类别在历史上是次第产生的,例如“鼓吹”(产生于前汉)早于“相和”(产生于后汉),“相和”早于“清商”(产生于魏晋)。它们的关系也可以说是俗乐成份由少到多的关系。例如“相和”古辞出自“汉世街陌谣讴”③,比“鼓吹”更多俗乐成份;而相对于“清商”,“相和曲”则被称作“雅乐正声”④。这说明“雅”和“俗”的分别只具有相对的意义,不宜用来作为音乐定性的术语。它同时说明,“俗”和“新”是相关联的事物,俗乐通常就是指新进入宫廷的音乐。从这个角度看,岸边先生所标举的“新燕飨雅乐”等词语,其实会把原来分清楚了的东西混淆起来。

为了辨别“燕乐”的名义,我们还应当观察一下“清乐”(“清商乐”)。因为从历史学的角度看,“燕乐”和“清商”具有最亲密的关系。“燕乐”代表了稍晚于“清商”的音乐史形态,拥有更多的新音乐的成分。只有比较一下清商,才能了解燕乐的特性。值得注意的是,“清商”的涵义在历史上有过许多变化:汉以前所谓“吟清商,追

---

① 《唐代音樂の歷史的研究》乐制篇上卷 88 页说:“唐末においては、俗樂は燕樂をも抱含する雅樂以外のあらゆる音樂(但し軍樂と散樂と琴樂は含まない)の泛稱。”这一说法很糊涂,表现了“俗乐”一名的局限——既然不包含军乐、散乐、琴乐,也不包含“燕飨雅乐”,那么,怎么能说“俗乐”是“燕樂をも抱含する雅樂以外のあらゆる音樂の泛稱”呢?

② “乐器工衣”是中国史籍中的常见词语,指乐曲、乐器、乐工、服饰的组合。如《隋书》卷一五《音乐志》:“大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器工衣,创造既成,大备于兹矣。”中华书局,1973 年,页 377。

③ 《宋书》卷一九《乐志》,中华书局,1974 年,页 549。

④ 《南史》卷一八《萧惠基传》:“自宋大明以来,声伎所尚,多郑、卫,而雅乐正声,鲜有好者。惠基解音律,尤好魏三祖曲及相和歌,每奏辄赏悦不能已。”中华书局,1975 年,页 500。又见《南齐书》卷四六,中华书局,1972 年,页 811。

流徵”[1]，乃以“清商”指称一种风格清厉的音乐，其特点是把商音用为调式主音。汉代文献中所谓“弹南风之雅操，发清商之妙曲”[2]，则指使用清商调的丝竹之乐。东汉以来，清商之曲广为流传，进入宫廷；到曹魏时代遂设立了清商署以为容纳。从这时起，在“清商”的名义下，宫廷中的俗乐有了专门的归属；“清乐”于是成了宫廷新音乐或俗乐的总称。《乐府诗集·清商曲辞》说：“清乐者，九代之遗声，其始即相和三调是也。”[3]这句话的意思就是：“清乐”是宫廷音乐的一个分部，它始于汉末，集中了汉、魏、晋、宋、齐、梁、陈、隋各代俗乐的遗存。不过，经过中国的南北朝时代，清商曲的地位有了很大改变。到隋代，在宫廷音乐分崩离析的情况下，它变成了“正声清商”[4]。正是在这种情况下，有了“燕乐”的兴起。由此可见，“清乐”一名也是经过长期演变而成为音乐史学的术语的，也伴随了一个俗乐雅化的过程。

综合以上讨论，我们可以这样来评述“燕乐”的名义：

作为一个中国音乐史学的术语，“燕乐”主要有两个涵义：其一，相对于宫廷祭祀音乐，“燕乐”代表用于君臣交接仪式的音乐。从《乐府诗集·燕射歌辞》的内容看，它主要有燕飨乐、大射乐、食举乐、房中乐，统称为“燕乐”或“燕飨音乐”。由于祭祀音乐奏于郊庙，用于事神；而燕飨音乐奏于殿庭，用于娱人；因此，历代燕乐都含有丰富的艺术成份和俗乐成份。例如周代燕飨乐就包括“乡乐”，采用了《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采苹》等“风”歌。[5] 这是一种传统，不独唐代为然。其二，相对于前代的“清乐”，“燕乐”代表隋唐两代的燕飨乐。在隋和初唐，燕飨场合主要使用七部乐或九部、十部乐。因此，其时“燕乐”的主要内容是九部、二部等仪式音乐。在七部、九部、十部之乐中，有三分之二的乐伎来自“四夷”，是外方之乐。这一方面由于经历了“五胡乱华”，中原地区荟萃了许多民族的歌舞；另一方面也因为重归一统，中央政权需要采用“备华夷”的乐舞形式来表达礼仪。[6] 如果注意到十部乐中的“夷乐”基本上是外国的宫中之乐，那么可以说，唐代燕乐中的“夷乐”也是仪式乐。

唐代“燕乐”和六朝“清乐”在内容和形式上都有相似性。从内容上说，它们都代表宫廷中的俗乐；从形式上说，它们作为音乐史学的术语，具有相近的成型过程，

---

① 《文选·西京赋》李善注引宋玉《笛赋》语，《文选》，中华书局，1977年，页49下。

② 仲长统《乐志诗序》语，《后汉书》卷四九《仲长统传》，中华书局，1965年，页1644。

③ 《乐府诗集》卷四四，中华书局，1979年，页638。

④ 《隋书》卷六七《裴蕴传》说：“遣牛弘定乐，非正声清商及九部四舞之色，皆罢遣从民。”页1574。又《北史》卷七四《裴蕴传》，中华书局，1974年，页2551。

⑤ 参见《仪礼》中的《乡饮酒礼》《乡射礼》《燕礼》。

⑥ 《通典》卷一四四：“凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷。”页3687。《玉海》卷一〇五引《唐六典》：“太乐令：凡大燕会，则设十部之伎于庭，以备华夷。”广陵书社影印本，2003年，页1915上。

即由技术性语词(代表某类乐曲)而发展成为音乐史范畴(代表一个时代的艺术性音乐)的过程。用它们来分指两个相互衔接的音乐史阶段,是符合历史的,也符合逻辑。因此,我们没有理由去更改古代学者所使用的"燕乐"一名。

二、关于唐代乐部

唐代乐制研究是《唐代音樂の歷史的研究》的主体,也是其中最精彩的篇章。该书以宏富的资料,展现了十部伎、二部伎、太常四部伎等乐部的面貌。不过,它也留下了进一步讨论的空间。例如:唐代乐部的本质是什么呢? 除十部、二部、太常四部以外,唐代还有哪些乐部呢? 它们的来历如何呢? 只有解答了这些问题,我们才可能全面地了解唐代的音乐史。

首先需要确认的是"太常四部"的内容。太常四部是一种对太常寺所掌乐器进行分类的制度,流行于唐宋两代。《新唐书·南蛮传》所记贞元时的《南诏奉圣乐》,乃分为龟兹部、大鼓部、胡部、军乐部等四部;《宋史·乐志》记宋初的教坊乐,说它遵循唐代"旧制",分为法曲部、龟兹部、鼓笛部等四部;而唐代《乐府杂录》著录雅乐部、云韶部、清乐部、鼓吹部、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部等条,其中与南诏四部、宋教坊四部相合者有龟兹部、胡部、鼓架部、鼓吹部。《玉海》卷一〇五"唐太常四部乐"条则对四部法的最初出现作了记录。此书引《玄宗实录》云:"先天元年八月己酉,吐蕃遣使朝贺,帝宴之于武德殿,设太常四部乐于庭。"[①]先天元年是公元 713 年。可见在二部伎盛行的时代,"太常四部乐"的提法就已经出现了。

对于太常四部乐,岸边成雄先生作了详细的研究。他判断此四部即(一)龟兹部及胡部,或曰法曲部;(二)鼓笛部;(三)大鼓部或曰云韶部;(四)军乐部。[②]但这一判断却是有问题的。因为从各种历史记载看,龟兹乐、胡部乐是唐代宫廷音乐中相峙立的两大部类,未曾合并。龟兹乐是西域乐,唐以前传来中原;胡部乐是边地乐,包含北朝的西凉乐和唐代的"新声"[③]——两者的文化属性和艺术风格大不相同,也不可能合而为一。正因为这样,《南诏奉圣乐》和《乐府杂录》都以龟兹部、胡部为两部。另外,无论唐代抑或宋代,云韶部亦绝不同于大鼓部。宋人叶梦

---

① 《玉海》,页 1918 上。

② 《唐代音樂の歷史的研究》乐制篇下卷,页 448—464。

③ 《文献通考》卷一二九云:"开元二十四年,升胡部于堂上,而天宝乐曲皆以边地名,若《凉州》《伊州》《甘州》之类。后又诏道法曲与胡部新声合作。"页 1154。可见"胡部"即指《凉州》、《伊州》、《甘州》之类"边地"乐。《唐代音樂の歷史的研究》乐制篇上卷 62 页说:"この胡部が太常四部樂の胡部でないことは明らかであつて、胡樂と云う程の意味である(很明确,这个胡部不是太常四部乐的胡部,意思等同于胡乐)。"这一判断无根据。

得《石林燕语》卷三云："燕乐教坊外，复有云韶班、钧容直二乐。太祖平岭表，得刘氏阉官聪惠者八十人，使学于教坊，赐名箫韶部，后改今名。"①这条材料说明宋教坊四部原不包括"云韶部"。因此，根据《乐府杂录》《新唐书·南蛮传》《宋史·乐志》等典籍，唐太常四部的内容应如下述：

龟兹部：唐乐府、南诏、宋教坊都有龟兹部。其乐多用鼓版，有羯鼓、揩鼓、腰鼓、鸡娄鼓、拍板以及觱篥、笛等乐器；又有《五方狮子》(舞《太平乐》曲)等戏，《破阵乐》《万斯年》等乐曲。从乐器组合形式看，和七部、九部、十部中的龟兹部同源。

胡部：唐乐府、南诏有此部，宋教坊称"法曲部"。凉州府所进。其乐多用丝竹(不同于龟兹部之多用鼓版)，有琵琶、五弦、筝、笙、箜篌、觱篥、笛、方响、拍板等乐器。乐曲有《南诏奉圣乐》，用舞伎六十四人。按此部的性格与七部伎、九部伎中的西凉部相同。《隋书》卷一五《音乐志》记西凉部乐器有钟、磬、弹筝、搊筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笙、箫、大筚篥、长笛、小筚篥、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜拔、贝等，《旧唐书》卷二九《音乐志》云"周、隋已来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐"②。这些记载，分龟兹、西凉(胡部)为二部，与《乐府杂录》所记是一致的。

鼓架部：唐乐府有此部，宋教坊称"鼓笛部"。其乐器有笛(宋教坊称"三色笛")、两杖鼓(宋教坊称"杖鼓")、拍板(宋教坊同)、答腊鼓(腰鼓)，戏有《代面》《钵头》《苏中郎》《踏摇娘》《羊头浑脱》《九头狮子》《弄白马》及各种杂技。南诏无此部，但有大鼓部，用二十四面大鼓。南诏大鼓部应是对二部伎乐队制度的模仿。《通典》卷一四六云：立部伎"自《安乐》以后皆雷大鼓，杂以龟兹乐……唯《庆善乐》独用西凉乐，最为闲雅"。③ 可见在二部伎中已有大鼓部，与龟兹部、西凉部并列。

鼓吹部：唐乐府有此部，南诏称"军乐部"。二者所用乐器大致相同。南诏军乐用金铙、金铎、棡鼓、金钲等乐器，《乐府杂录·鼓吹部》则云："即有卤簿、钲、鼓及角。"④所谓"卤簿"，指的是使用鼓吹乐的车驾仪仗。⑤ 据《唐六典》卷一四、《通典》卷一〇七和《新唐书·仪卫志》，唐鼓吹包括鼓吹、羽葆、铙吹、大横吹、小横吹等五部，总共75曲；其中鼓吹部用棡鼓、大鼓、金钲、小鼓、长鸣、中鸣等乐器，羽葆部用棡鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓等乐器。宋教坊亦有鼓吹。《宋史》卷一四二《乐志》教坊条记录乾德二年"教坊高班都知郭延美又作《紫云长寿乐》鼓吹曲"；又云：春秋

---

① 《石林燕语》，中华书局，1984年，页37。

② 《旧唐书》，中华书局，1975年，页1068。

③ 《通典》，页3720。

④ 《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》，页22。

⑤ 《石林燕语》卷四："大驾仪仗通号卤簿，蔡邕《独断》已有此名。唐人谓卤，橹也，甲楯之别名。凡兵卫以甲楯居外为前导，捍蔽其先后，皆着之簿籍，故曰'卤簿'。"页50。

圣节宴乐节目“第十七，奏鼓吹曲，或用法曲，或用龟兹”。[①] 在这里，“鼓吹”与“法曲”“龟兹”并列，应当也是教坊乐部之名。[②]

关于太常四部乐，《旧唐书》卷一五五《崔邠传》载有一条重要的材料，云：

崔邠……后改太常卿，知吏部尚书铨事。故事，太常卿初上，大阅四部乐于署，观者纵焉。邠自私第去帽，亲导母舆，公卿逢者回骑避之，衢路以为荣。[③]

崔邠是在唐宪宗元和年间（806—820）任太常卿的。可见四部乐由太常管辖的制度，以及太常卿上任后检阅四部乐的制度，直到公元9世纪仍在实行。检阅之时“都人纵观”，说明四部乐实际上是演练于广场的四支宏大的乐队。《新唐书·南蛮传》记南诏四部乐云：“凡乐三十，工百九十六人，分四部。”[④]由此可以想见唐太常四部乐的规模及其仪仗效果。

另外，骠国王献四部乐之事发生在德宗贞元十八年（802），[⑤]即崔邠“大阅四部乐”之前不久，可见太常四部乐和南诏四部乐在时间上是重叠的。《乐府杂录·胡部》云：“《奉圣乐》曲，是韦南康镇蜀时南诏所进，在宫调，亦舞伎六十四人。”[⑥]这一记载，与《新唐书·南蛮传》所记“舞六成，工六十四人”正好相吻合，证明太常四部乐可以对应于南诏四部乐。

以上讨论，主要是想确认太常四部乐的体制，但它也显示了太常四部乐的分部原理。结合关于十部伎、二部伎的分析，今对“乐部”的基本特征提出如下认识：

第一，乐部是太常所掌的乐舞队伍，其每一单元都有特定的物质形式，即乐、器、工、衣的组合。例如太常四部，就是四支器物风格不同的乐队。又如太常四部中的龟兹部、胡部（西凉部），按《通典》卷一四六“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐”的说法，它们是隋至盛唐最重要的伴奏乐队。

第二，由于以上一条，各部是在与“杂”乐相对的意义上成立的。《通典》卷一四六云：“平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列乐部。”[⑦]可见只有组织完备的乐舞才能进入乐部。

第三，实施于某种仪式场合。据《玉海》卷一〇五所引《唐实录》等资料，有唐一代的九部、十部之乐，主要用于宴百僚（见于记载者共20次），其次用于宴宾客（见

① 《宋史》，中华书局，1977年，页3351，3348。

② 以上四部，亦见于《乐府杂录》，可以相互证明。参见本书第184页、208页。

③ 《旧唐书》，页4117。亦载《新唐书》卷一六三《崔邠传》，页5017。

④ 《新唐书》卷二二二，页6309。

⑤ 据《旧唐书·德宗纪》、《唐会要》卷一〇〇、《册府元龟》卷九七二、《资治通鉴》卷二三六。

⑥ 《羯鼓录·乐府杂录·碧鸡漫志》，页25。

⑦ 《通典》，页3726。

于记载者共9次),偶亦用于迎佛像入寺(见于记载者2次)。[①] 除此之外,它也用为仪仗。如《新唐书》卷二〇八《宦者列传》所云:"懿宗以来,每行幸无虑用钱十万,金帛五车,十部乐工五百,犊车、红网朱网画香车百乘,诸卫士三千。凡曲江、温汤若畋猎曰大行从,宫中、苑中曰小行从。"[②]这说明九部、十部之乐在本质是用于嘉礼和宾礼的仪式乐舞。

同样,二部伎也是用于群臣酺会的太常乐舞。从记载看[③],它区别于九部十部之乐的最重要的特点是:用于君臣燕乐,不再用于宴迎外国使者。与之相应,它改变了十部伎那种命名方式,不再以反映国别的乐队名为乐部名称,而代之以反映乐舞内容的乐曲名。这些改变,反映了不同政治环境中的宫廷燕会的需要。

以上三条是乐部的本质特征。符合这三条的音乐组织,都应当说是乐部。由此看来,岸边成雄先生的论述是不够完满的。因为,根据唐代典籍关于"清商一部""散乐一部""鼓吹一部""挽歌一部""女乐一部"的记录,根据《乐府杂录》在四部乐以外列出的"雅乐部""清乐部""熊罴部"等部类,唐代乐部有多种存在形式;除九部、十部、二部、太常四部以外,具定制的乐部还有宫悬之部、鼓吹之部、挽歌之部和清乐之部。事实上,它们代表了同前述三种乐部相区别的另一类事物:九部、十部、二部、太常四部是隋唐时代的新兴乐部,宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等部是古已有之的传统乐部。

(一) 宫悬之部

宫悬是一种具仪仗功能的乐器组合形式,在周代,特指标志帝王身份的金石之乐。它由四架编钟、编磬组成,其形如宫室,故名。据《周礼·春官·小胥》及郑司农注,古代帝王用四面悬制、诸侯用三面悬制、卿大夫用二面悬制、士用一面悬制。[④] 从汉代以来,天子改朝换代后有"乐舞八佾,设钟虡宫悬"的庆典,日常设宫悬的场所则有郊祀天地的祭坛、祭祖的太庙和大朝会的正殿。[⑤] 因此,宫悬成了帝王之乐或雅乐的标志。

从历代文献所表现的观念看,所谓"雅乐",是一系列事物的结合。它配合郊祀、宗庙、朝会仪式,是大型仪式所用乐;它包含一套繁复的表演程序,有特定的乐曲、登歌、乐舞等内容;它讲究随律定均,亦即以音的关系象征天人之间的交通。但从物质角度看,它是以宫悬以及操作宫悬的太常署乐工作为代表的。所以在历史文献中,"雅乐一部"的实际涵义相当于"宫悬一部"。

根据《魏书·乐志》和《隋书·音乐志》的记录,北魏有"古雅乐一部",包括正声

---

① 参见《唐代音樂の歴史的研究》乐制篇下卷,页190—197。

② 《新唐书》,页5890。

③ 《唐代音樂の歴史的研究》,页424—426。

④ 孙诒让《周礼正义》,中华书局,1987年,页1823。

⑤ 《周礼注疏》,《十三经注疏》本,中华书局,1980年,页795上。

歌五十曲、《王夏》《肆夏》之属二十三曲；隋代宫悬一部的规模则是：钟磬二十架或三十六架，建鼓八枚，镈十二枚，乐工一百至一百五十人。① 到唐代，雅乐的内容稍有增益；但据《旧唐书》卷四四《职官志》，其核心仍然是“三十六虡”“三十六架”“四隅建鼓，左柷右敔”。② 这和《乐府杂录・雅乐部》的记述是一致的。

（二）鼓吹之部

鼓吹即古代的军乐和“恺乐”。作为一种“振旅献捷”的乐种，它始于秦汉以前。因与西方、北方民族音乐有渊源关系，主要采用打击乐器和吹奏乐器进行演奏，故名“鼓吹”。汉代以来，鼓吹最重要的功能有二：一是用于卤簿，作为朝会、道路的车驾仪仗之乐，又称“骑吹”；二是用于殿庭，作为献捷、给赐、宗庙食举等活动的仪仗之乐，又称“黄门鼓吹”。到唐代，太常寺下设太乐、鼓吹二署，管理宫廷音乐。③ 其中殿庭鼓吹采用自梁至隋的鼓吹十二案，又称“鼓吹熊罴十二案”；其中卤簿鼓吹则脱胎于隋代的鼓吹四部——棡鼓部、铙鼓部、大横吹部、小横吹部。

关于鼓吹十二案，《新唐书》卷二一《礼乐志》有较简明的记述，即把十二案记为十二部，其每部由羽葆鼓、大鼓、金錞、歌、箫、笳等十七种乐器、二十五名乐工、歌工组成。④《乐府杂录》称之为“熊罴部”，云：“熊罴架十二，悉高丈余，用木雕之，其状如床，上安版四，旁为栏，其中以登。梁武帝始设十二案鼓吹，在乐悬之外以施，殿庭宴飨用之，图熊罴以为饰故也。隋炀帝更于案下为熊、罴、貙、豹腾倚之状，象百兽之舞。又施宝幰于上，用金彩饰之。奏《万宇清》、《月重轮》等三曲。亦谓之‘十二案’。”⑤这就是说，过去所谓“鼓吹”，在中唐太常寺中分为两大部：殿庭鼓吹称“熊罴部”，卤簿鼓吹称“鼓吹部”。

由于卤簿是鼓吹的主要载体，所以，通常所说的“鼓吹”，就是指卤簿鼓吹。换言之，唐代典籍中所谓“鼓吹一部”，均是关于卤簿鼓吹的记录。根据《唐六典》卷一四、《大唐开元礼》卷二、《通典》卷一〇七和《新唐书》卷二三下，我们可以列出唐代卤簿鼓吹的等级表和乐曲名表。⑥ 它表明：所谓“鼓吹一部”“铙吹一部”“横吹一部”，都是指一支用于仪仗的乐队。一般来说，鼓吹部由棡鼓、金钲、大鼓等乐工乐器组成，铙吹部由铙鼓、箫、笳等乐工乐器组成，横吹部由横吹、笛、箫、筚篥、笳等乐工乐器组成。这些乐部有较为固定的曲目。由于卤簿鼓吹常用于赏赐，以表示皇帝对勋臣的殊礼，所以历史记录中常有“鼓吹一部”的提法。记载中所谓“羽葆鼓吹

---

① 《魏书》，中华书局，1974 年，页 2841；《隋书》，页 373—374。

② 《旧唐书》卷四四《职官志》，页 1874—1875。

③ 《唐六典》卷一四，中华书局，1992 年，页 402，406。

④ 《新唐书》，页 463。

⑤ 《羯鼓录・乐府杂录・碧鸡漫志》，页 24。《乐府杂录》有脱误，此为《文献通考》卷一三九所引佚文。《文献通考》，页 1233 中。

⑥ 参见本书《唐代乐部研究》，页 199—201。

一部”，由棡鼓、金钲、小鼓、中鸣、羽葆鼓、歌、箫、笳等乐工乐器组成，一般用于帝王大驾，是最高贵的赏赐；记载中所谓“前后部鼓吹乐二部”，则是皇太子所享用的仪仗，包括鼓吹、铙吹、横吹各二部。

（三）挽歌之部

挽歌用于丧葬仪式，古属五礼中的凶礼。丧礼中最重要的节目是出殡送葬，故丧葬之歌亦称“挽歌”。《说文解字》说：“輓，引之也。从车，免声。”[①]也就是说，挽歌的原始涵义是执绋送终、引輀行路时所唱的悲歌，又称“绋讴”。

关于挽歌的起始，影响最大的说法是说它出于田横之客的哀歌。《乐府诗集·相和歌辞》载有《薤露》《蒿里》等曲及其“古辞”，说明田横门人作挽歌一事的确在挽歌史上具有里程碑的意义。[②] 崔豹《古今注·音乐》说：“横自杀，门人伤之，为之悲歌。……至孝武时，李延年乃分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人，使挽柩者歌之，俗呼为挽歌。”[③]《晋书》卷二〇《礼志》说：“汉魏故事，大丧及大臣之丧，执绋者挽歌。”[④]这说明古人是从汉武帝所建挽歌制度的角度来追溯其起源的；汉乐府所掌挽歌，最早一支便是田横之客的哀歌。

从汉代以来，挽歌之部就有定制。《汉书》《后汉书》曾记载汉代国恤大丧之礼，说到“歌者六十人，为六列”，职唱挽歌。[⑤]《晋书》卷九八《桓温传》记载汉大将军霍光的事迹，说在他死后赐“挽歌二部，羽葆鼓吹，武贲班剑百人”。[⑥] 这是现存最早的关于“挽歌二部”的记录。到唐代，丧葬列入政令，凡临丧举哀、吊唁、丧事监护、赙赗、旌幅、輀车、挽歌、明器、墓田坟高均有规定。《开元七年丧葬令》说到：“三品已上四引，四披，六铎，六翣，挽歌六行三十六人。有挽歌者，铎依歌人数，已下准此。五品已上二引，二披，四铎，四翣，挽歌四行十六人。九品已上二铎，二翣。”[⑦]由此可见，所谓“挽歌一部”，在不同的丧礼中有不同的内容。尽管挽歌制度在中唐以后有所改变，挽歌人数逐渐减少，但其定制仍然是三品以上以六行三十六人为一部、五品以上以四行十六人为一部、九品以上以十人为一部。[⑧]

---

① 段玉裁《说文解字注》，上海古籍出版社，1981年，页730上。

② 《乐府诗集》卷二七，页396。

③ 崔豹《古今注》卷中，《丛书集成初编》，第274册，页10。

④ 《晋书》，中华书局，1974年，页626。

⑤ 参见《后汉书·礼仪志下》、《后汉书·孝献帝纪》注引《续汉书》，中华书局，1965年，页3146，391。

⑥ 《晋书》，页2580。

⑦ 载仁井田升《唐令拾遗·丧葬令》，东方文化学院东京研究所，1932年。又参见《唐六典》卷一八，页508；《通典》卷八六，页2340。

⑧ 参见《全唐文》卷八五五卢文纪《请禁丧制踰威奏》，卷九七一《请申定官民丧葬仪制奏》。又参见《唐会要》卷三八葬部。

（四）清乐之部

前文已经谈到，“清乐”即“清商乐”，其涵义在历史上有过许多变化。其中最关键的一个事件是曹魏时代建立清商署。① 它意味着宫廷中的俗乐（相和歌和清商三调等）从鼓吹署中独立出来，有了专门的掌管，同时也意味着清商乐已经成为乐部。但在两晋之交的战乱中，这支清商乐分崩离析了。宋顺帝升明二年（478），王僧虔任尚书令。从王氏《大明三年宴乐技录》关于三调歌曲“今不歌”、“今不传”、“十数年间，亡者将半”的记载②看，有一部分清商乐曾随晋室南迁而传至江南，但多不可歌，且音律讹失。留存于北方的清商乐则有一支传入凉州，又辗转迁至南朝。后来，隋开皇初置七部乐，其中有清商伎；开皇九年（589）平陈之后，又于太常置清商署，以管辖宋、齐旧乐。③ 这是清商乐的再次结集，但其内容已迥异于魏晋时代。《魏书》卷一〇九《乐志》记北魏孝文、宣武二帝所收编的南齐声伎，说其中包括“江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚四声，总谓清商，至于殿庭飨宴兼奏之”。④ 这一记录说明，刘宋以后流传于南朝宫廷、后来又进入北朝宫廷的是新的清商曲，即一小部分清商旧曲加上一大部分新产生的吴声西曲。

在历史上，清商曲曾被称作“正声”。例如前文所引牛弘定乐、采“正声清商”的记录；又如《南史》卷二二《王僧虔传》说：“时齐高帝辅政，僧虔上表请正声乐，高帝乃使侍中萧惠基调正清商音律。”⑤这些记载说明，被称作“正声”的是具有某种音律特征的清商旧曲。这一意义上的“正声”实即区别于“下徵”（今称“新音阶”）的一种音阶，即通常所谓“古音阶”。⑥ 二者异同可以表列如下⑦：

---

① 《资治通鉴》卷一三四胡三省注：“魏太祖起铜爵台于邺，自作乐府，被于管弦，后遂置清商令以掌之，属光禄勋。”中华书局点校本，1956 年，页 4220。

② 参见《乐府诗集・相和歌辞》及《宋书・乐志》所引佚文。《乐府诗集》，页 495，547，550，552，554，556，563，565 等。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》，页 349。

④ 《魏书》卷一〇九，页 2843。

⑤ 《南史》，页 602。

⑥ 《魏书》卷一〇九《乐志》（页 2841）说：“太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。”这里的“正声歌五十曲”，显然是用“古雅乐一部”来演奏的，音阶与古雅乐相合。《隋书》卷一五《音乐志》（页 353—354）说：“今梁、陈雅曲，并用宫声。……荀勖论三调为均首者，得正声之名，明知雅乐悉在宫调，已外徵、羽、角，自为谣俗之音耳。”这也表明“正声”的音律有别于清商新曲（“谣俗之音”）。总之，“正声”的涵义就是合于古雅乐。

⑦ 参见黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》，载《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990 年。

正声下徵二调表

律名 调名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
正声调	1		2		3		#4	5		6		7
下徵调	4		5		6		7	1		2		3

《宋书》卷九三《戴颙传》说:"其三调《游弦》、《广陵》、《止息》之流,皆与世异。太祖……以其好音,长给正声伎一部。"①这里所谓"正声伎一部",指的是使用"三调"的一支乐队。这是关于清乐之部的最早的记录。

关于清乐之部在唐代的情况,《旧唐书》卷二九《音乐志》记载说:"燕享陈清乐、西凉乐,架对列于左右厢,设舞筵于其间。"②这说明清乐之部类似于西凉之部,是一种器乐和乐工的组合。《新唐书》卷四八《百官志》则记载说:"唐并清商、鼓吹为一署,增令一人。"③这说明清乐同鼓吹一样,具有仪仗、仪式功能。在关于九部伎、十部伎的资料中,我们可以看到唐代清乐一部的具体内容:它通常包含《阳伴》《明君》《契》等歌舞曲,包含编钟、编磬、独弦琴、瑟、击琴、秦琵琶、卧箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙或吹叶等乐器,还包含 25 名至 30 名乐工。《乐府杂录・清乐部》的记录与此相近,云:"乐即有琴、瑟、云和筝(其头像云)、笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板。"④由此可见:中唐时代的清乐之部和九部伎中的清商伎内容相同。

以上种种说明:唐代乐部是有其系统性的。只谈九部、二部、太常四部,而不谈传统乐部,就会模糊这种系统性,对唐代音乐史作出片面的理解。关于这一点,段安节《乐府杂录》一书是非常重要的证据。段安节曾在乾宁年间(894—897)担任国子司业,其书追记《教坊记》以来"耳目所接"的种种乐事,书中所分章节大致反映了中晚唐太常音乐的分部情况。正因为如此,它表明了唐代乐部系统的存在。⑤

对于理解唐代宫廷音乐的结构来说,这份表格非常重要。它所代表的中晚唐时期的乐部系统,在结构上和十部伎、二部伎时期的系统相同,但在比重上却不相同。这说明,唐代乐部系统也是随时间推移而改变的。表中"诸乐之部"与"太常四部"的分立,明显反映了唐代乐部系统的历史变迁。因为"诸乐之部"由雅乐部、云韶部、清乐部、熊罴部(殿庭鼓吹)组成,实际上是用于殿庭的乐部;"太常四部"由鼓

① 《宋书》,页 2277。

② 《旧唐书》,页 1081。

③ 《新唐书》,页 2144。

④ 《羯鼓录・乐府杂录・碧鸡漫志》,页 22。

⑤ 参见本书"《乐府杂录》所见中晚唐乐部系统表"。

吹部(卤簿鼓吹)、鼓架部(表演散乐杂伎)、龟兹部、西凉部组成,实际上是用于道路和广场的乐部。因此,太常四部乐在中唐以后的流行,可以理解为作为仪仗之乐的室外乐部的流行。总之,《乐府杂录》的记录有以下三个音乐史学的意义:

(一) 它反映了太常四部时期宫廷音乐的基本分类。

(二) 它说明在唐代乐部的系统中,不仅有九部、二部、太常四部等新兴乐部,而且有宫悬、鼓吹、挽歌、清乐等传统乐部。

(三) 它从一个方面揭示了唐代音乐史的规律,亦即揭示了唐代宫廷音乐如下演变轨迹:唐代宫廷音乐的系统是围绕政治需要而建立起来的。在这个系统的草创阶段,它实现了传统乐部同新乐部的结合;在这个系统的成熟阶段,它实现了新乐部的功能转化——隋至初唐时期,亦即七部、九部、十部时期,新乐部以宴迎外国使者为主要功能;盛唐时期,亦即二部伎时期,新乐部以君臣燕飨为主要功能;中唐时期,亦即太常四部时期,新乐部以庆典仪仗为主要功能。

三、唐宋之间的音乐变迁

在《唐代音樂の歷史的研究》一书中,岸边成雄先生谈到过唐宋之间的音乐变迁。他主要讨论了唐宋之间音乐机构的变化,亦即由太常寺、教坊、梨园到妓馆的转变过程。他从这一过程中概括出一个音乐史三段式,即:(一)初唐:雅、胡、俗三乐鼎立;(二)中唐:胡、俗两乐相融合;(三)唐末:新俗乐确立。这种看法是有一定道理的。有唐一代,胡乐的确经历了由盛而衰的变化;而随着中央权力的弱化,唐代的音乐中心的确由宫廷逐步转移到民间。

但值得思考的是:以上这种变化的本质是什么呢?合理的回答应该有两条:第一条,是史料范围的变化。随着各体文学的发展,大批诗歌、散文、笔记参预了对音乐活动的记录。这样一来,宫廷之外的音乐活动就出现在史家视野中了。第二条,是社会生活的变化。安史之乱以后,宫廷艺人流落民间(特别是中国南方),服务于地方政府、贵族家庭和商业场所。他们按新的恩主的喜好进行音乐选择,于是,同胡乐的消沉相对应,出现了南方音乐或曰传统音乐的复兴。后一条,是唐宋之间音乐变迁的主要线索。

早在隋唐燕乐初兴的时候,南方音乐就是一个很重要的存在。当中原的战乱导致大规模移民和胡乐入侵的时候,在相对安定的长江流域,清商乐曾得到长足的发展。《乐府诗集》"清商曲辞"诸卷所载的"吴声歌曲""神弦歌""西曲""江南弄""上云乐""雅歌",便是对南朝清商新声的记录。南朝音乐的发展表现了两个特色:一是江淮、吴、越成为与荆楚并立的音乐中心;二是城邑音乐异军突起,实现了对民歌的集中和整理。——西曲中的《襄阳乐》《石城乐》《浔阳乐》《江陵乐》,以城市名为曲名,正是城邑音乐繁盛的标志。这种繁盛乃以众多的艺术歌曲和雄厚的艺术

家资源为基础。[①] 尽管南北分疆，但南方文化对北方的影响从未间断。到隋代统一南北，清商乐便成为“燕乐”的重要组成部分。

尽管受到了西乐东渐这一主潮的掩蔽，隋代的南乐北渐运动仍然表现得十分明显。例如隋文帝增设清商署、隋炀帝括天下乐家子弟皆为乐户的举动，就曾造成三批南方音乐在中原的汇聚：其一是开皇九年平陈所缴获的南朝宫廷音乐，其二是北魏数次南征缴获的“江左所传中原旧曲”“及江南吴歌、荆楚新声”，其三是梁陈旧地的民间音乐。这在前文已经提及。隋文帝曾称赞南方音乐“滔滔和雅，令人舒缓”，推之为“华夏正声”；[②]隋炀帝曾多次巡幸江都，“大制艳篇”，从而造成《水调》《河传》《柳枝》《泛龙舟》《五更转》等大批南方歌曲的北传。[③] 这些事件都是以南方音乐的繁荣局面为背景的。

南方音乐的存在及其北渐的趋向，使隋唐音乐文化呈现出鼎足三分的形势。这就是上文说到的雅乐、清商乐、胡乐的三分。但接下来的种种变动却打破了这一格局。一方面，正如中国音乐史上反复出现的情况一样：雅乐制度一旦确立，其内容和形式都会停滞不前，形成某种衰落。另一方面，除了玄宗时代的“胡部新声”以外，唐代胡乐（西域乐和边地乐）并未得到大规模的补充。实际上，有唐一代，音乐更新的主要资源是中国内地的音乐，特别是南方音乐。

唐代音乐的南方化趋势，首先是通过艺术承担者（妓人）的地方化表现出来的。在历史记录中，隋至初唐的妓人主要是“乐户”和“太常音声人”，[④]到盛唐主要是教坊乐人，她们都是宫廷艺妓；但到中唐以后，则出现了活跃于全国各地的职业妓

---

① 根据《宋书·乐志》《古今乐录》《乐府古题要解》等文献，南朝清商曲是依靠各种私妓的表演和加工而得以流传的。《太平御览》卷五六九引裴子野《宋略》说：“王侯将相，歌妓填室，鸿商富贾，舞女成群。”《南史》卷七〇《循吏列传》说：“凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群。”这都说明职业歌舞艺人人数众多。

② 《隋书》卷一六《律历志》，页 391；《旧唐书》卷二八，页 1040。

③ 《隋书》卷一五《音乐志》（页 379）：隋炀帝“大制艳篇”，令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《泛龙舟》《十二时》等十四曲。《碧鸡漫志》卷四引《脞说》（页 82）：“《水调》、《河传》，炀帝将幸江都时所制，声韵悲切。”《通典》、新旧《唐书》乐志皆以《泛龙舟》属“清商乐”，云“隋炀帝江都宫作”。《乐府诗集》（页 682）并将《泛龙舟》列为“吴声歌曲”，意即以吴方言演唱。《鉴戒录》卷七（《学津讨原》，第 13 册，页 130）云：“《柳枝》者，亡隋之曲。炀帝将幸江都……有是曲也。”《五更转》原有陈代伏知道之辞，可见此曲是南方歌曲。又隋王通《文中子·周公篇》（《二十二子》，上海古籍出版社，1986 年，页 1317 上）说：“子游太乐，闻《龙舟》、《五更》之曲。”总之，诸曲是隋代的南方乐曲。

④ 参见《隋书》卷六七《裴蕴传》、《唐会要》卷三三《清乐》、《新唐书》卷二二《礼乐志》和《唐律疏议·名例三》。

女[①]。这是同长达七年的安史之乱(755—762)相关联的。《新唐书》卷二二《礼乐志》的说法是:"其后巨盗起,陷两京,自此天下用兵不息,而离宫苑囿遂以荒堙,独其余声遗曲传人间。"[②]

值得注意的是,首先繁盛起来的是南方各州郡和节度使府中的官妓,又称"营妓""府妓""郡妓"。例如元稹、白居易诗中所记的杨琼、沈平、商玲珑、谢好好和容、满、蝉、态,即分别是江陵、杭州、苏州的官妓。又如《本事诗》卷一记建中年间(780—783)浙江郡有酒妓善歌,记会昌年间(841—846)广陵从事张又新与"酒妓"交好;《纪异录》等书记元和年间(806—820)剑南西川节度使府有著名的营妓薛涛;《北梦琐言》卷三记咸通年间(860—873)路岩镇成都,日以官妓行云等十人侍宴,歌《感恩多》词。张祜《陪范宣城北楼夜宴》诗则描写了元和年间官妓表演的抛打令,云"官妓拥诸侯"、"斜眼送香球"云云。[③] 这一类记载很多。张君房《丽情集》另记有锦城官妓灼灼"善舞《柘枝》,能歌《水调》"之事;[④]《旧五代史》卷七一记有镇州官妓转转"美丽善歌舞"之事。[⑤] 杜牧《张好好》诗中的张好好、罗虬《比红儿》诗中的杜红儿,亦分别是江西官妓和雕阳官妓。[⑥] 从这些记载看,中唐以后,官妓遍布南方各地,同文武官吏的往来十分频繁;酒筵歌舞是这些妓女的擅长。

至于岸边先生所说的"妓馆",则其实是指唐代艺妓中的另一支——坊妓。坊妓源于外教坊妓,出现在盛唐之时的长安。例如《开元天宝遗事》记有"风流薮泽"平康妓坊[⑦],《广异记》记云"盛选长安名倡,大纵歌妓"[⑧],白居易诗则说到"寓居同永乐,幽会共平康,师子寻前曲,声儿出内坊"[⑨]的经历。到中唐以后,坊妓更形成规模,以至造成《李娃传》《霍小玉》《李章武传》等一批青楼小说的流行。唐人诗歌中所谓"含声歌扇举,顾影舞腰回,别有佳期处,青楼客夜来",所谓"密携长上乐,偷

---

① 参见《唐代音樂の歷史的研究》乐制篇上卷各说第二章第二节论教坊组织,又下卷第四章论妓馆。

② 《新唐书》,页 477。

③ 本段论述依据以下资料:元稹《和乐天〈示杨琼〉》诗,《才调集》卷五,傅璇琮《唐人选唐诗新编》本,陕西人民教育出版社,1996 年,页 813。参见周相录《元稹年谱新编》,上海古籍出版社,2004 年,页 131—132。谭优学《唐诗人行年考》,四川人民出版社,1981 年,页 250。《云溪友议》卷中,古典文学出版社,1958 年,页 46;缪钺《杜牧传》,百花文艺出版社,1999 年。《本事诗》,上海古籍出版社,页 12。《旧唐书》卷一九〇下《温庭筠》,页 5079;《云溪友议》卷下,页 65。《北梦琐言》卷三,中华书局,2002 年,页 51。

④ 《天中记》卷二〇引,文渊阁四库全书,第 965 册,页 916 上。

⑤ 《旧五代史》,中华书局,1976 年,页 937。

⑥ 《全唐诗》卷五二〇,中华书局,1960 年,页 5940;卷六六六,页 7625。

⑦ 《开元天宝遗事》,中华书局,2006 年,页 25。

⑧ 见《太平广记》卷二七九,所记诸人均是开元年间的进士。

⑨ 白居易《江南喜逢萧九彻因话长安旧游》诗,《白居易集》,中华书局,1979 年,页 1508。

宿静坊姬”，所谓“十年一觉扬州梦，赢得青楼薄幸名”，所谓“谁人得向青楼宿，便是仙郎不是夫”①，说的也都是中晚唐时候娼楼妓坊的生活。坊妓同官妓有一个区别，即官妓服务于各地行政长官，而坊妓所交往的则多是举子和新进士。但她们同样以酒筵为活动场所，所以都有“酒妓”、“饮妓”等别名。《唐语林》卷三记载了一件关于饮妓的重要史事：会昌年间，唐武宗常往教坊作乐，“谐谑如民间宴席”，意不能尽，便“诏扬州监军取解酒令妓女十人进入”宫廷。② 这件事说明，不止首都长安，各地都有类似的坊妓，而其中扬州妓女又特别突出。这件事同时也说明，坊妓之服务于饮筵，是有特别的艺术技能的。

唐代音乐的南方化，其次在流行曲调的组成成份上有明显的表现——中唐以后，流行曲调基本上是清乐风格或南方风格的曲调。一个典型的例子是：隋唐十部伎所用的曲调数以十计，但除掉从《破阵乐》中摘遍出来的《破阵子》外，没有任何一支演变为曲子辞调。另外，唐五代辞人所用曲，自温庭筠以后有 130 曲，基本上是南方风格的乐曲，其中仅《菩萨蛮》《倾杯乐》《柘枝》《三台》《甘州》等屈指可数的几曲具有胡乐渊源。这时的曲子辞作者也大多是南方人；即使原籍北方，其创作地点也基本上在江南。例如韩偓原籍京兆万年，南依闽王王审知以后才进入创作盛期；韦庄原籍京兆杜陵，天复元年(901)入蜀掌书记，自此终身仕蜀；温庭筠本是太原祁人，但据统计：“庭筠诗中，言其故乡太原者绝少，而言江南者反甚多。恐幼时已随家客游江淮，为时且必甚长。……飞卿在江南日久，俨以江南为故乡矣。”③到了五代，除和凝一人外，曲子辞基本上就是南方人的专擅了。

以上这种音乐南方化的情况，甚至发生在中国的西北地区。出现在河西走廊的敦煌写本，同样表明了南乐风行的事实。例如敦煌舞谱所用曲，《南歌子》《南乡子》《凤归云》《荷叶杯》《双燕子》《浣溪沙》等等④，基本上是源于南方风土的歌曲。此外，敦煌写本所载的法照《五会念佛略法事仪赞》，乃产自衡州而流行于五台山。敦煌曲子辞中不仅出现了《渔歌子》《西江月》等南方曲调，而且出现了南方作家温庭筠的《更漏子》、欧阳炯的《更漏长》和《菩萨蛮》。在敦煌歌辞中用度最广的曲调是《五更转》、《十二时》和《行路难》，达 370 多首，这几支曲调恰好也是南方旧曲。⑤

---

① 梁锽《狷氏子》，载《全唐诗》卷二〇二，页 2114。元稹《酬翰林白学士代书诗一百韵》，载《元稹集》，中华书局，1982 年，页 116。杜牧《遣怀》，载《全唐诗》卷五二四，页 5998。薛能《赠歌者》，载《全唐诗》卷五五九，页 6487。

② 《唐语林校证》卷三，中华书局，1987 年，页 209。

③ 顾学颉语，见《新旧〈唐书〉温庭筠传订补》，载《顾学颉文学论集》，中国社会科学出版社，1987 年。又参见夏承焘《唐宋词人年谱·温飞卿系年》，上海古籍出版社，1979 年。

④ 参见本书《敦煌舞谱校释》。

⑤ 参见《五台山与唐代佛教音乐》，载《五台山研究》1987 年第 4—5 期；又载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

如果推究这一现象的内涵，那么应当说，它反映了歌曲音乐(而不是舞曲音乐)的兴盛。因为即便是在敦煌酒令舞中，所用的曲调也不是中唐以前的舞曲，相反，是包括“慢二”“慢四”等慢拍段的歌唱常用曲。① 这种情况意味着：音乐的南方化和音乐的歌唱化，是两个紧密联系的现象；这两个现象，代表了晚唐五代流行音乐的主要特征。

到底是什么原因造成了以上这种情况呢？简单地说，是更精致的士人文化生活的需要。因为在音乐的南方化、歌唱化等现象后面，隐藏了这样两种艺术倾向：一方面重视新声，另一方面重视音乐同汉语文学的密切关联。从中唐开始盛行的曲子辞创作就是其典型例证。只要稍作统计就能发现：晚唐五代的曲子辞调，三分之二左右是新声曲调。这些曲辞往往产生于酒筵，采用了由酒令游戏所规定的严格的汉语韵律。② 又由于饮妓艺术兴盛于江南，当时的新声曲调往往作于江南，因此，南方的音乐便自然成了新声曲的素材来源。关于这种倾向，兹略举几个例证：

——温庭筠作《西洲词》、《堂堂》各一首，调名下皆注“吴声”二字。③《西洲词》五言二十八句，每四句一韵；《堂堂》七言八句，三平韵，四仄韵：和当时流行的近体诗相差甚远。可见在曲调和语言韵律上，温庭筠辞都迁就了吴声。类似的事例又见于皮日休、陆龟蒙的八首“吴体”诗。④ 这八首诗皆不用通行格律，论者谓之为“拗格”。清人许印芳《诗谱详说》卷四说：“当时吴中歌谣，有此格调，诗流亦效用之也。”⑤这类例证表明了当时人对声乐(歌唱)的重视。具体来说，是重视音乐同汉语(包括南方方言)的关联。

——晚唐五代度曲之风，比中唐更盛。例如“宣宗妙于音律，每赐宴前，必制新曲，俾宫婢习之”，其曲有词，合舞，包括《播皇猷》《葱岭西》《霓裳曲》《泰边陲》等数十曲。⑥ 又如后唐庄宗“雅好音律，又能自撰曲子辞”，制有《如梦令》《清秋月》《一叶落》等曲词。⑦ 但在十国时代，南方的度曲之风又比中原更盛。例如前蜀后主王

① 参见本书《敦煌舞谱校释》。

② 参见王小盾《唐代酒令与词》，载《文史》第30辑，中华书局，1988年；又《唐代酒令艺术》，文津出版社(台北)1993年、上海知识出版社1995年、东方出版中心(上海)1996年。

③ 曾益等《温飞卿诗集笺注》卷三，上海古籍出版社，1980年，页54。

④ 陆诗有《新秋月夕客有自远相寻者作吴体二首以赠》《早春雪中作吴体寄袭美》《独夜有怀因作吴体寄袭美》《早秋吴体寄袭美》等五首，皮诗有《奉和鲁望早春雪中作吴体见寄》《奉和鲁望独夜有怀吴体见寄》《奉和鲁望早秋吴体见寄》等三首。

⑤ 载《丛书集成续编》，第199册，，台北新文丰出版公司，1988年，页604上。

⑥ 《唐语林校证》卷七，页656；《杜阳杂编》卷下，《学津讨原》本，江苏广陵古籍刻印社，第13册，页57下；《旧唐书》卷一九上《懿宗本纪》，页649。

⑦ 《旧五代史》卷三四注引《五代史补》，页478；《苕溪渔隐丛话》后集卷三九，人民文学出版社，1962年，页326；《青琐高议》后集卷六《范敏》，上海古籍出版社，1983年，页160。

衍曾泛舟阆中，自制《水调银汉曲》，命乐工歌之；又曾宴百官于怡神亭，自执板唱《霓裳羽衣》《后庭花》《思越人》等曲；又曾令宫女衣道服，簪莲花冠，施脂夹粉，曰"醉妆"，自制《醉妆词》歌之。[①] 后蜀主孟昶善辞，工声曲，撰有《相见欢》词；[②]南唐后主李煜和大周后都擅长音乐，曾创作《邀醉舞》《恨来迟》等新的破曲，用于酒筵歌舞。[③] 此外，路岩所制《感恩多》、沈徽所制《曲江吟》、王毂所制《玉树曲》、韦庄所制《小重山》、张昭所制《人间迎仙客》、闽后陈金凤所制《乐游曲》，都是南方歌曲。[④]这又说明，因为重视歌唱，所以当时人重视创作歌曲，重视新声。

——晚唐五代度词之风，也比中唐更盛。天复三年(903)，昭宗曾赐给朱全忠《杨柳枝》词五首，同年，朱全忠又进呈五首。[⑤] 可见曲词创作进入了当时人的政治生活。《北梦琐言》记载说："宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐相国假其(温庭筠)新撰，密进之。"[⑥]这又表现了当时人对新词的崇尚。被人看重的新词，其实是协律之词、合韵之词，亦即和汉语声律相谐和之词。例如薛能在乾符五年作《杨柳枝》五首，自称世多传唱的《杨柳枝》词"文字太僻，宫商不高"，"无可听者"，遂为"新声"之词。[⑦]这代表了晚唐曲子辞创作追求曲调与文辞之谐美的风尚。

以上这几种情况，在唐代初年，即流行胡乐的时候，是难以见到的；因为当时人所面对的是另一种音乐——外来的胡乐，面对的是另一种风尚——为来自另一种语言(屈折语或粘着语，而非汉语所属的音节语)的乐曲填上新词。

唐代末年，中国经历了八十多年剧烈动荡，然后进入宋朝。礼乐崩坏之后，不免要再度定律制礼。但其制度大体上沿袭唐代，燕飨乐中有"圣节三大宴"、四部乐、大曲四十六曲，又有琵琶独弹及小曲数百曲。[⑧] 正因为形式上相似，故人们把唐宋音乐视为相联接的两个阶段，而有"唐宋燕乐"的统称。不过，宋代音乐实际上是大大有别于唐代音乐的，这可以从以下两类资料中看出来。

其一是唐宋两代的词学资料。从音乐角度看，宋词来源于唐代曲子辞。由于有大批唐代曲子成了宋词的词调，其辞式、风格亦相近；也由于宋代人按唐代习惯，

---

① 《蜀梼杌》卷上乾德二年九月、乾德五年三月、咸康元年三月，《绿窗新话》卷下及《词林纪事》卷二引《北梦琐言》。

② 《十国春秋》卷四九，中华书局，1983 年，页 712。

③ 马令《南唐书》卷六；又《十国春秋》卷一八，页 269。

④ 事见《唐语林》卷四，《唐语林校证》，页 351；《北梦琐言》卷二〇，页 356；苏轼《渔樵闲话录》卷下；《唐诗纪事》卷七〇，《唐诗纪事校笺》，中华书局，2007 年，页 1872；《尧山堂外纪》；《江南余载》卷下；《十国春秋》卷九四引《金凤外传》，《十国春秋》，页 1360。

⑤ 《旧唐书》卷二〇《昭宗纪》，页 776，《资治通鉴》卷二六四，页 8605。

⑥ 《北梦琐言》卷四"温李齐名"条，页 89。

⑦ 薛能《柳枝词》序并注，《全唐诗》卷五六一，页 6519。

⑧ 《宋史・乐志》，页 3348。

讲究依谱填词，并保留了酒筵著辞的娱乐方式和文学创作方式；[1]所以，宋词的繁荣的确意味着唐代曲子在宋代得到了保留。但这种现象是表面上的；实际上，宋词所代表的只是唐代曲子中重视文辞的倾向。这一倾向同时表现为"旧声"和"新声"相分离，表现为"声诗""作家歌"在宋代的兴盛，表现为宋人对吟咏的重视，表现为以诗为词——因而表现为曲子音乐的衰落。这方面例证不胜枚举，但可以举出以下主张"歌永言""声依永"的言论作为代表：

——王安石："古之歌者，皆先有词，后有声，故曰'诗言志，歌永言，声依永，律和声'。如今先撰腔子，后填词，却是永依声也。"[2]

——杨杰："伏请节裁烦声，以一声歌一言，遵用永言之法。……先儒云：依人音而制乐，托乐器以写音，乐本效人，非人效乐：此之谓也。"[3]

——王普："盖古者既作诗，从而歌之，然后以声律协和而成曲。自历代至于本朝，雅乐皆先制乐章而后成谱。……乞复用古制。"[4]

——王灼《碧鸡漫志》卷一："故有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。"[5]

——吴曾《能改斋漫录》："明皇尤溺于夷音，天下熏然成俗。于时才士，始依乐工拍担之声，被之以辞。句之长短，各随曲度，而愈失古之'声依永'之理也。"[6]

——朱熹《晦庵集》卷三七："诗之作本为言志而已。方其诗也，未有歌也；及其歌也，未有乐也。以声依永，以律和声，则乐乃为诗而作，非诗为乐而作也。"[7]

这些言论的要点是主张以音乐追随诗或人声，而反对以诗或人声追随乐曲。或者说，是主张"歌永言""声依永"的声诗方式，而反对随胡乐人华而流行的"因声度词"的曲子方式。因此，通过这些言论，可以窥见中唐以来音乐南方化之倾向的本质：南方音乐的兴盛，其实意味着中国音乐旧传统的复活，意味着同汉语相联系的本土音乐的兴盛，也意味着同士人趣味相联系的吟唱音乐重新占领舞台的中心。它说明，所谓"以夏变夷"，其实不仅是政治现象，而是一种持续不断的音乐史现象。

关于唐宋音乐之区别，还有一类资料是保存在日本和朝鲜半岛的音乐史料。

---

① 参见唐圭璋《宋词纪事》，上海古籍出版社，1982 年。

② 《侯鲭录》卷七，中华书局点校本，2002 年，页 184。

③ 《历代名臣奏议》卷一二八《礼乐》，文渊阁《四库全书》，上海古籍出版社影印，第 436 册，页 565 下—566 上。

④ 《宋史》卷一三〇《乐志》，页 3030。

⑤ 《词话丛编》据知不足斋丛书本校录，中华书局，1986 年，第 1 册，页 73。

⑥ 《古今事文类聚》续集卷二四引《能改斋漫录》，文渊阁《四库全书》，上海古籍出版社影印，第 927 册，页 442 上；又《能改斋漫录》，上海古籍出版社，1960 年，下册页 537。

⑦ 《朱子语类》卷七八，中华书局点校本，1986 年，页 2005；《晦庵集》卷三七，文渊阁《四库全书》本，第 1144 册，页 62 上。

传入日本的中国音乐，主体上是唐代音乐；传入朝鲜半岛的中国音乐，虽然名为“唐乐”，但其主体却是宋代音乐。比较两类音乐之异同，也可以看出唐宋音乐之异同。比如，保存在日本的唐乐曲，基本上是器乐曲和舞曲，大多有胡乐渊源；保存在朝鲜半岛的“唐乐”曲，则基本上是中唐以后新制的词调歌曲：两者同用的乐曲只有《春莺啭》和《抛球乐》（日本称《打球乐》）。又如，朝鲜半岛“唐乐”的两种主要体裁——队舞和“曲破”，不见于日本唐乐。队舞的特点是采用致语、唱词（有伴舞）、管弦轮番演奏的方式，富于文学性；曲破则是小型歌曲的集合，例如《惜奴娇》曲破即由6首伴舞歌曲组成。参考以下一个大曲演进表，可以知道，曲破实际上是采用大曲乐队来伴奏酒令小曲，它意味着用酒令曲对大曲进行了解构[①]：

大曲结构演进表

<table>
<tr><td>魏晋大曲</td><td colspan="2">艳</td><td colspan="3">曲</td><td colspan="4">趋</td><td colspan="3">乱</td></tr>
<tr><td>唐燕乐大曲</td><td colspan="5">序</td><td colspan="4">破</td><td colspan="3">急</td></tr>
<tr><td>唐法曲型大曲</td><td colspan="2">散序</td><td colspan="3">中序</td><td colspan="4">破</td><td colspan="3">急</td></tr>
<tr><td>宋大曲</td><td>散序</td><td>靸</td><td>排遍</td><td>延遍</td><td>攧</td><td>入破</td><td>虚催</td><td>衮遍</td><td>实催</td><td>衮遍</td><td>歇拍</td><td>杀衮</td></tr>
<tr><td>宋代曲破</td><td colspan="5"></td><td>入破</td><td>虚催</td><td>衮遍</td><td>实催</td><td>衮遍</td><td>歇拍</td><td>杀衮</td></tr>
</table>

显而易见，这些差别也是唐代音乐南方化的产物。

四、结　　论

以上结合中国音乐史的传统，讨论了唐代音乐的文化个性，讨论了唐代乐制及其由来，也讨论了唐代音乐的发展趋向。据此提出以下结论：

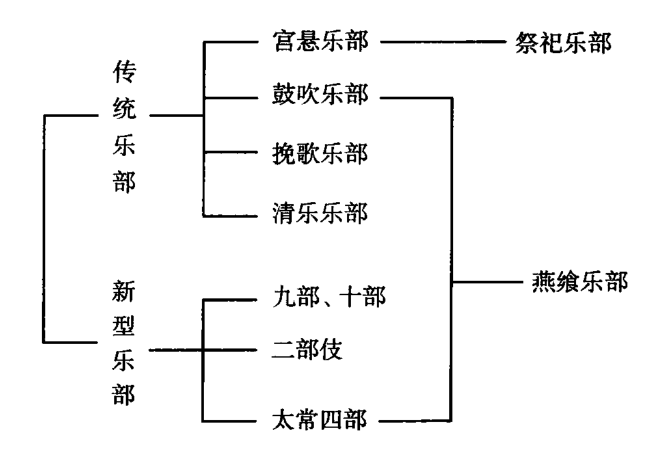
（一）中国音乐史实际上是音乐书写的历史。按照官方的书写，中国音乐史是围绕宫廷仪式音乐展开的，后者包括祭祀乐、燕飨乐两部分。汉末和隋初，大批俗乐进入宫廷，使雅、俗交换的前沿——燕飨乐——受到历史学家密切关注；人们遂按燕飨乐的特点，将汉魏六朝、隋唐五代这两个音乐史阶段分别命名为“清乐”和“燕乐”，并以此同“雅乐”阶段（先秦至汉初，偏重祭祀乐书写）、“戏乐”阶段（南宋至清代，俗乐记录蓬勃出现）相区别。从这个角度看，“燕乐”一名反映了中国音乐史书写的特质，也反映了唐代音乐在中国音乐史当中的位置，是一个合理的名称。相比之下，把唐代音乐的特点归结为俗乐兴起，认为唐代出现了“新燕飨雅乐”，这些提法则显得缺乏意义。因为俗乐的兴起、燕飨乐的更新，是见于中国音乐史每一阶

① 此处论证参考王小盾《〈高丽史·乐志〉“唐乐”的文化性格及其唐代渊源》，载《域外汉籍研究》创刊号，中华书局，2005年；以及本书《从〈高丽史·乐志〉“唐乐”看宋代音乐》。

段的普遍现象。

（二）在古代中国，礼乐是政权的重要标志。它服务于各种仪式，是音乐的最重要的功能。由这一功能决定，中国音乐传承的特点是：依靠有组织的乐工、乐器，传承制度化的、仪式性的音乐。古代的乐部、近代的乐种，都是因这种传承方式而产生的。也就是说，乐部实际上是礼乐的单元，代表了礼乐制度的一种特殊形态。乐部这一事物之所以会在汉唐之间凸显出来，是因为战乱和人群迁徙使礼乐制度不断被瓦解，又不断被重建。因此，唐代乐部的繁荣，乃反映了三个历史事实：一、唐代音乐的主要功能，仍然是服务于宫廷仪式；二、唐代宫廷仪式乐经过重组，充分实现了同新音乐的交换；三、唐代初年的宫廷音乐主要来源于中原旧乐、南朝宫廷音乐和北方各国宫廷音乐，其后则大量吸收了来自中国南方的俗乐。所谓“雅、胡、俗三乐鼎立→胡、俗两乐相融合→新俗乐确立”之说，不足以解释上述事实。

（三）乐部建设是唐代宫廷乐制的主要内容。由于乐部的上述特点，故唐代宫廷乐制中必然包含传统乐部，而不止是新型乐部。换言之，唐代宫廷音乐的结构可以按乐部的组合方式，作如下描写：



其中新型乐部是较不稳定的乐部。例如七部、九部、十部是以宴迎外国使者为主要功能的乐部，兴盛于隋至初唐时期；二部伎是以君臣燕飨为主要功能的乐部，兴盛于盛唐时期；太常四部是以庆典仪仗为主要功能的乐部，兴盛于中唐时期。这三者之间的关系主要是历史关系，而不是并列关系。因此可以说，传统乐部代表了乐部的本体，新型乐部则是因政治需要而不断变化的。

（四）随着安史之乱以后的经济中心南移，唐代音乐变迁表现出南方化、歌唱化的趋势。一方面，以“吴音”“蜀声”“楚调”“蛮歌”为名的民间歌曲在文人作品中

得到了更多的记录，七弦琴艺术也形成吴、楚、巴蜀等种种流派并影响全国；[①]另一方面，出现了同各种官私“饮妓”相联系的酒筵著词的风尚。日本所传唐乐（主要反映唐代音乐）和朝鲜半岛所传“唐乐”（主要反映宋代音乐）的区别，明显反映了后一事件在音乐变迁中的影响。如果注意到中国历史上其他以南方音乐同化北方音乐或外来音乐的事件，[②]注意到南方音乐的复兴往往表现为汉语文学的复兴，注意到隋文帝对南方音乐所作的“滔滔和雅”的评价以及孔子的以下言论：

> 夫先王之制音也，奏中声为中节，流入于南，不归于北。南者生育之乡，北者杀伐之域。故君子执中以为本，务生以为基，故其音温和而居中，以象生育之气。[③]

那么，唐代音乐的南方化，可以理解为向华夏传统的回归。这一趋向在宋代的“歌咏言”理论中同样得到了表达。“歌咏言”理论是由以下三个要素组成的：

1. 崇奉雅乐；
2. 主张音乐以汉语文学为本[④]；
3. 排斥外来音乐以及“先撰腔子后填词”的音乐方式。

其中最不可忽视的是语言要素。因为，尽管求新求变是艺术的本性，但每个民族都会按照自己的语言习惯进行音乐选择。

（2009年1月6日完稿）

---

① 参见王小盾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第六章《谣歌》、第七章《琴歌》，中华书局，1996年。

② 例如在南北朝时期，清商新声的兴盛曾造成相和旧曲的沦亡。见《南齐书》卷四六《萧惠基传》（页811）：“自宋大明以来，声伎所尚，多郑卫淫俗，雅乐正声，鲜有好者。惠基解音律，尤好三祖曲及相和歌，每奏辄赏悦，不能已也。”此处“雅乐正声”指“魏三祖曲及相和歌”，为中原旧曲；“郑卫淫俗”则指新兴的吴声、西曲。

③ 见《说苑·修文》，向宗鲁《说苑校证》，中华书局，1987年，页508。

④ 《文心雕龙·乐府》：“诗为乐心，声为乐体。”范文澜《文心雕龙注》，人民文学出版社，1958年，页102。《通志》卷七五：“乐之本在诗，诗之本在声。”中华书局，1987年，页865上。

解析敦煌舞谱结构的钥匙

——"十六字诀"说和"乾舞谱"说

一、导　　言

关于敦煌舞谱的性质及其谱字解读的问题，在最近几年，已成为国际性的学术课题。这种情况是并不偶然的。因为载在伯 3501、斯 5643、斯 5613、斯 785 等敦煌写本中的这些舞谱，拥有多方面的学术价值。对于音乐史研究者来说，它是记录了多种曲调和节拍的一件庶民艺术的珍品。在宫廷艺术、教坊艺术已引起相当程度的注意的今天，敦煌舞谱研究显然具有填补空白的意义。对于舞蹈工作者来说，它是现存最早的舞谱。尽管我们距离对它的终极认识还很遥远，但再现唐代舞蹈无疑是个诱人的目标。此外，敦煌舞谱反映了中国艺术符号系统的逐渐完善，反映了多民族文化融合所导致的俗乐兴盛，还反映了中国艺术同游戏相结合的特征。对于文化史各分支学科的研究者来说，它也是值得重视的一批资料。

不过，就敦煌舞谱研究的目前进展来说，情况却不容人乐观。由于研究者们多按艺术舞的面貌揣测敦煌舞谱，多注意舞谱的表面秩序而忽视其深层涵义，同时由于这批舞谱资料非常特殊，它不同于迄今为止的音乐史、舞蹈史著作所讨论过的所有文献，故关于舞谱的性质、关于舞谱符号的解读，种种问题仍是悬案。这使我们不得不去寻找一个更宽阔的视野，并在这视野中重新讨论这样一些基本的问题：

——敦煌舞谱有什么样的艺术特点？它属于哪一种舞蹈？

——敦煌舞谱的伎艺性质如何？它配合哪一种文化活动？

——敦煌舞谱是在怎样的背景下产生的？从逻辑角度和历史角度看，它如何形成了现有的那种面貌？

既然事物的内部结构总是反映着它的外部结构，那么，我们完全可能循着文化研究的路线，使舞谱解读的工作获得成功。

1986年,我曾对唐代曲子和唐代酒令的关系作过一段时间的研究,其成果以《唐代酒令与词》的名称,发表在《文史》第30辑上。当时,我也仔细琢磨过几份敦煌舞谱,按上述思路,形成了一个新的认识。但由于关于这一认识的证明过程太复杂,单篇论文不能容纳,遂将其束之高阁,未作发表。最近几年,不断读到一些关于敦煌舞谱研究的文章,时有不着痒处的感觉,我于是萌生了贡献一得之愚的念头。为了让读者既能获取关于敦煌舞谱的整体认识,又能首先掌握解析敦煌舞谱结构的方法,今拟以此文,介绍一下我的敦煌舞谱观,然后对关于舞谱结构的“十六字诀”说和“乾舞谱”说,作出比较具体的论证。

我对于敦煌舞谱的基本看法,可以表述如下:

(一) 敦煌舞谱是用于下次据令的舞谱。这种以依次持令为特征的酒令,产生于中唐而流行于晚唐五代,并在晚唐增加“一曲子打三曲子”的邀舞行令方式。

(二) 下次据令舞是一种对称性的双人舞。目前所见的敦煌舞谱,即是对舞双方中一方的舞谱,可以称之为“乾舞谱”。已经佚失的“坤舞谱”拥有与之相同的结构,但谱字顺序恰好相反。

(三) 敦煌令舞包括三重令格:拍段令格、打送令格、字拍令格。它们分别对应于存在于打令词中的曲拍令格、叶韵令格、修辞令格。这一点证明了下次据令同著辞令的联系。舞谱提示词中的“慢二急三”、“打《五段子》送”、“巡轮各添两拍”云云,分别是上述三重令格的表现。

(四) 敦煌令舞的动作骨干是一个十六字序列,即“令舞挼据,舞摇挼据,舞挼奇据,舞挼据头”。它是一条最基本的游戏规则,被舞蹈者熟记于心,故可称为“十六字诀”。十六字诀分为四句。每诀句四字,标示一个舞蹈动作的段落。舞谱提示词中“令挼三拍”“令至据三拍”云云,是以诀句为单位计算的。而“破曲子”“单铺”云云,指的则是诀句同舞句(舞谱一行所标示的一个音乐段落)的关系,或每诀句四谱字的排列方式。

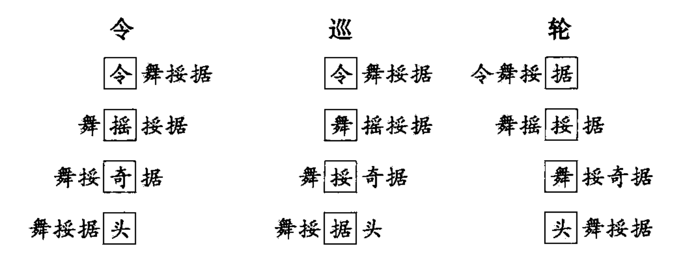
(五) 唐代酒令舞的发展经过了四个阶段:送酒舞阶段、著辞舞阶段、抛打舞阶段、下次据令舞阶段。从纵向看,敦煌令舞是这一发展序列的结晶。但从横向看,它是三种伎艺因素相结合的产物:其一是盛于中唐的抛打歌舞,其二是盛于中晚唐的改令,其三是使用于酒筵的各种博戏。

(六) 舞谱诸谱字来源不同,不可从单一个平面去解释。它们分别联系于不同的酒筵伎艺。其中最早产生的是“令”和“头”二字,它们原来代表抛打舞中的送球、闪球两种动作,其次产生的是“摇”、“奇”二字,它们来自瞻相令,代表摇头、奇首等动作;再次产生的是“舞”、“挼”两个语汇,它们来自酒筵小舞;最后加上“送”这种过度性的动作,用于连结十六字序列各舞姿。

(七) 唐代酒令有三种基本形式:律令、骰盘、抛打。律令对下次据令舞的影响,表现为著辞令格和改令手段在下次据令舞中的应用。骰盘对下次据令舞的影

响，则表现为令舞规则同博戏规则的一致。例如舞谱诸谱字，既可看作舞蹈语汇，也可看作博戏语汇。唐代围棋、樗蒲等游戏中的“约”“段”“打”“挼”等术语，即曾在下次据令舞中移用。这些术语可资考镜舞谱诸谱字的源流。

（八）下次据令舞是在中晚唐之间逐渐成型的。这一过程不仅在敦煌舞谱的结构中得到了体现，而且在“令”、“巡”、“轮”等特定术语的用法中得到了体现。例如“令”在舞谱中有过四种用法：1. 作为一个谱字，代表一种具体舞姿；2. 代表“令”和“头”两种对称舞姿；3. 代表“令”“摇”“奇”“头”四种骨干舞姿；4. 代表十六字序列各字，即“令”“舞”“挼”“据”“摇”“奇”“头”等七种舞姿。这四种用法分别反映了舞谱建构过程中的一个阶段。在舞谱提示词中，最常见的是“令”的第三种用法，它实际上代表了下次据令舞成型时期的“令”的概念。“巡”“轮”二字的涵义同这一“令”的概念有某种共同性，它们都是在四诀句中逐句取一字组成的：



这说明：“巡”、“轮”等语汇是在下次据令舞成型以后产生的，它们是字拍令格形成时期的产物。

（九）下次据令舞的成型过程，可以说是令格完善的过程，亦即不断在原有规则的基础上建立新的变化规则的过程。每一段舞谱提示词的叙述次序，都反映了这一过程的展开。值得注意的是：在舞谱的三重令格中，打送令格占有特别重要的地位。此乃因为下次据令舞的令格的实质，便是根据打击乐器节奏的规则性变化，进行舞姿的规则性变化。就打送而言，这种变化有两种方式：其一，常拍曲按常规拍式打送拍，改送曲则在常规拍式中增加送拍。例如《浣溪沙》用这种方式。其二，常拍曲打本调节拍，改送曲打其他曲调的节拍。例如《遐方远》《南歌子》《凤归云》三曲用这种方式。从后一种方式中，可以归纳出几种改送曲的定式：

《五段子》《浮图子》《浣溪沙》改送定式表

《五段子》：	○○	○送送	○	○送送	○送
	送○	○送送	○	○○○	送送
《浮图子》：	○○	○送○	○	○送送	○○
	○送	送送○	○	○送送	送送
《浣溪沙》：	○○○送	○○送	○送	○○送	

《五段子》和《浮图子》曾用于《遐方远》的改送，它们改变了《遐方远》常拍曲的

送拍结构，但未改变它的拍段结构；《浣溪沙》曾用于《凤归云》、《南歌子》等曲调常拍曲的改送，它不仅改变了此二曲的送拍结构，并且由此改变了此二曲的拍段结构。这说明："一曲子打三曲子"的涵义，即是用三种不同的打送拍的规则来演奏同一支舞曲，使之成为旋律相同但节奏不同的三支舞曲。

（十）在敦煌舞谱中，总共出现了十支曲调，其中六曲有本事可以考定。它们基本上出自盛唐教坊，一般都有清乐渊源，往往不见于唐人的记载，而骤兴于晚唐五代，且于此时用入酒筵歌唱。这些曲调实际上代表了唐五代音乐文化的一个新的发展阶段，即音乐南方化和饮妓艺术兴起的阶段。历经数百年的音乐文化交融，便是在这时获得一个总结的。这一点，可以看作敦煌舞谱所由产生的文化背景。

在以上看法中，第二条、第四条是比较基本的两条。今故撰文作一论证。

二、"十六字诀"说

通过分析敦煌舞谱的各份谱例，可以发现，其中有一个稳定的动作序列。此即由下述十六字代表的动作序列：

令　舞　挼　据
舞　摇　挼　据
舞　挼　奇　据
舞　挼　据　头

本文拟将它称作"十六字诀"。因为全部谱例都是按照这十六字序列安排的，无一例外；各份谱例纵有篇幅长短，拍段参差，但此序列不变；然而在全部舞谱文字中，并无一语明确指明这一序列的存在。种种迹象表明：这十六字是一个被舞蹈者熟记于心的基本游戏规则，即俗所谓"诀"。"十六字诀"共分四句，每句四字。为了论述的方便，今且把它称作"诀句"。

若对各份谱例再作具体分析，又可以看到：不仅舞谱中存在十六字序列这样一个基本规则，而且各谱对这一序列的变通运用，也遵循一定规则。其间可分五种类型：

（一）常式。每舞句分别对应于十六字诀的一句，即舞谱分句同字诀分句一致。例如伯3501号《南歌子》（一）谱：

令令　令送舞　送送　挼送挼　挼据
舞摇　摇送摇　送送　挼送挼　挼据
舞挼　挼送挼　送送　奇送奇　奇据
舞挼　挼送挼　送送　据送头　头头

从加了着重记号的各字的分布中可以看到：十六字诀的段落，同舞谱显示的音乐段落是一致的。

（二）延长式。舞谱中每两句对应于十六字诀的一句，亦即将每诀句分排入两个舞句。例如伯 3501 号《浣溪沙》(二)谱：

令送令送	令令令	舞送	□□□
挼送挼送	挼挼挼	据送	据据据
舞送舞送	摇摇摇	摇送	摇摇摇
挼送挼送	挼挼挼	据送	据据据
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
奇送奇送	奇奇奇	据送	据据据
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
据送据送	头头头	头送	头头头

（三）相间重复式。舞句与诀句的对应情况同常式，但若干谱字作相间重复，即"舞摇挼摇据"一类重复。例如斯 5943 号《蓦山溪》(二)谱：

令令	令送舞	送	挼送据	据据
舞舞	舞摇挼	摇	挼摇挼	据送
舞舞	舞挼挼	挼	挼挼奇	送据
舞挼	据据据	据	头据头	头送

（四）"破曲子"式。打破十六字诀的分句，将诀字的两句分排为舞谱的三句。例如伯 3501 本《遐方远》(一)谱：

令令	舞舞舞	送	挼挼挼	送送
送送	据据据	舞	送送送	摇摇
挼挼	送送送	送	送送送	据据
舞舞	送送送	送	送送送	挼挼
奇奇	送送送	据	舞舞舞	送送
送送	挼挼挼	送	据据据	头头

从谱中加了黑色着重号诸字的分布可以看出，每诀句的首字已不再对应于舞句的首字了。

（五）"单铺双补"式。即在舞谱每句的第一拍段，单拍铺开十六字诀中的相应一句，然后在其他拍段中两次重复这一句。例如伯 3501 本《双燕子》谱：

令舞挼据	据挼舞令令送舞	送挼	送据送
舞摇挼据	据挼摇舞舞送摇	送挼	送据送
舞挼奇据	据奇挼舞舞送挼	送奇	送据送
舞挼据头	头据挼舞舞送挼	送据	送头送

根据《双燕子》谱的提示词，谱中十六字诀的展开方式又称“三段单铺，中段倒四位”。所谓“三段单铺”，指在每舞句中，将相应的诀句以单拍形式铺排三遍；所谓“中段倒四位”，指在谱例每句的中段一铺中，将相应诀句的次序作了颠倒（如谱例中下划线所示）。因此，《双燕子》谱尚不是“单铺双补”的典型谱例。典型的“单铺双补”应当就是斯 5613 本所载的“上酒曲子《南歌子》”。可惜这一谱只存提示词，虽留下“单铺双补”一名，它的谱字却全部佚失了。

通过以上五例，显然已可获得这样一个认识，即“十六字诀”确实是个客观存在；敦煌舞谱谱字的变化，其实可以看作是以十六字序列为基础所进行的变化。既然大部分谱例采用了常式结构和延长式结构，那么，“相间重复”“破曲子”“单铺双补”等等便是几种围绕十六字序列的常式进行变化的类型。按照《唐代酒令与词》一文中建立的令格理论，这些变化均可判为不同的令格的产物。例如《双燕子》谱所说的“三段单铺，中段倒四位”，《蓦山溪》（二）谱所说的“急拍中心一拍当一拍”，便是关于字拍令格的规定。——所谓“急拍中心一拍当一拍”的涵义是：两个急三拍段的中心一字，须和中央一拍的谱字相同（即舞姿相同），这三个相同的动作总共计为一拍。《蓦山溪》（二）谱中的相间重复，其产生原因便在于此。所以，倘若我们把字拍令格分为添拍令格、减拍令格两类，那么，《蓦山溪》谱中的相间重复，便是减拍令格的产物。由此可以得出这样一个结论，十六字序列是令舞令格得以施行的基础。

在这里，本文还拟对“破曲子”三字作个说明。此三字在舞谱中虽仅一见，即见于伯 3501 本《凤归云》（三）谱的提示词，但却有两个充足理由，证明此词的涵义。一个理由是：《凤归云》（三）谱同《遐方远》（一）谱一样，具有打破十六字诀的分句常规的结构特征：

送令　令送令　送舞　舞舞挼送挼
送挼　据送据　送据　舞舞舞送摇
送摇　摇送挼　送挼　挼据据送据
……

这种结构特征，在舞谱提示词中，只有用“破曲子”三字才好解释。另一个理由是：在唐五代人的用法中，“破曲子”即指打破常拍之曲。例如《新唐书》卷三五《五行志》云：“天宝后……乐曲亦多以边地为名，有《伊州》、《甘州》、《凉州》等。至其曲遍繁声，皆谓之‘入破’。……‘破’者，盖破碎云。”[①]王建《宫词》云：“忽觉管弦偷破拍，急翻罗袖不教知。”[②]又唐人大曲以急舞部份谓之“入破”，用簇拍之曲。此种急

① 《新唐书》，中华书局点校本，2006 年，页 921。

② “偷破拍”一作“先破拍”，一作“偷急遍”；“急翻”一作“翻翻”。《全唐诗》卷三〇二，页 3442。

曲摘出来单独行用,称“曲破”、“促拍”或“簇拍”。凡此皆可见“破”是相对于常拍而言的。因此可以说:正是在打破常拍——将十六字诀的原有分句破开——这一涵义上,《凤归云》(三)谱用了“破曲子”一名。而“破曲子”“单铺”“单铺双补”等术语,都不过是对于十六字序列的安排方式的说明。

叙述至此,十六字诀在研究敦煌舞谱结构方面的作用(例如鉴别谱例类型、考订舞谱结构术语的涵义、确定谱字变化的规律等等),事实上已经显示了出来。除此之外,我们还可以在以下三种意义上,把它看作解析敦煌舞谱的钥匙。

第一,十六字诀是理解舞谱提示词的主要线索。

在舞谱提示词中,“令三拍”、“令授三拍”等关于谱字拍数的说明,占有非常重要的地位。过去人都把这种说明看成是关于谱中每句各谱字的拍数的说明,亦即以谱句为单位来计算拍数,这种看法其实是似是而非的。例如在伯 3501 号《遐方远》(五)谱的提示词中,有“令至据三拍”一语,若按过去的理解,认为在每谱句中“令”“舞”“授”“据”等字各占三拍,那么,这便同实际谱例对应不起来:

令令	令送舞	舞	舞送送	授授
授送	送送据	据	据送送	送送

在第一谱句中,“授”占两拍,而不是“三拍”;在第二谱句中,“授”占一拍,也不是“三拍”。可见唐五代时的敦煌令舞,并不是以谱句(或称”舞句”)为单位计算各谱字的拍数的。当时划分计拍单位的标准是什么呢?是十六字诀,亦即以十六字诀的诀句作为计拍数的单位。例如在《遐方远》(五)谱中,两个谱句才是一个计拍数的单位。在这个单位里,“令”、“舞”、“授”、“据”四字正好各占三拍。类似的情况也见于其他谱例。“令至据”一语之所以会用成十六字诀的代名,仍然因为十六字诀及其分句是舞谱计拍的标准。

事实上,敦煌舞谱提示词的功用,除掉记录曲名、说明拍段外,便是解释十六字序列的变化方式。因此,只有以十六字诀为线索,才能对舞谱提示词的内涵作出正确理解。譬如斯 5643 本《不知名谱》(二)的提示词:

同前拍。令至据单。慢拍段送。急三当别将舞授据送一拍,从令舞授据。

这里的关键,就是要把“令至据”看作十六字诀每诀句中各个谱字的代名,把“令舞授据”看作十六字序列的代名,并把“别将……”读成“在十六字之外将……”。只有这样才能再现这段提示词的完整涵义,即把它译为:

此谱拍段和前一谱相同。十六字诀各字在每一诀句中只占一拍。两个慢二拍段都有送拍。为什么说“令至据单”呢?因为在十六字之外别将“舞”“授”

“据”“送”等急三段当作一拍，不计算在上述拍数内。此“舞”“挼”“据”“送”等急三段都顺序随从于十六字序列之后。即“令”(按“令”的涵义是指“令”“摇”“奇”“头”四谱字)一拍后为“舞”三拍、“舞”一拍后为“挼”三拍、“挼”一拍后为“据”三拍、“据”一拍后为“送”三拍。

兹将《不知名》(二)谱的谱例列在下面(谱中方框内为原本残缺、今拟补之字)，请读者对上述解释的合理性进行核实：

令送　舞舞舞　舞送　挼挼挼
挼送　据据据　据送　送送送
舞送　挼挼挼　摇送　舞舞舞
挼送　据据据　据送　送送送
[舞送]　[挼挼挼]　挼送　据据据
奇送　舞舞舞　据送　送送送
[舞送]　[挼挼挼]　挼送　据据据
据送　送送送　头送　舞舞舞

第二，十六字诀是校补舞谱残篇的主要依据。这是因为：十六字诀是形成舞谱逻辑顺序的骨干。故残缺了的舞谱，它的结构亦须依据十六字诀来重建。这一点可由《凤归云》(三)谱见例。此谱载于伯 3501 号写卷的卷末，谱字原存三句。过去人或以为它只残缺一句，因为敦煌舞谱的大部份谱例属四句体或八句体。但这种仅凭经验所作的猜测并不可靠，根据十六字诀，此谱的残缺其实有三句。其原有六句应补足如下(拟补之字循例括以方框)：

送令　令送令　送舞　舞舞挼送挼
送挼　据送据　送据　舞舞舞送摇
送摇　摇送挼　送挼　挼据据送据
[送舞]　[舞送舞]　[送挼]　[挼挼奇送奇]
[送奇]　[据送据]　[送据]　[舞舞舞送挼]
[送挼]　[挼送据]　[送据]　[据头头送头]

此谱属“破曲子”类型，故和伯 3501 本《遐方远》(一)谱一样，以六句为体。上述校补，同此谱提示词所云“令至据各三拍，打段前一拍送，破曲子”云云是完全吻合的。这一点证明本文的校补是合理的，同时也证明：十六字诀的确是恢复舞谱原貌的重要工具。

第三，十六字诀是判别舞谱性质的重要旁证。

数十种谱例均按十六字序列安排，这一点同舞谱的性质有关：它证明敦煌舞谱

记录的是一种游戏舞。本文认为：十六字诀代表的是一种基本的游戏规则。它有固定的顺序，由七个基本动作组成，显然是一种简单易学的规则。简明的规则加上运用时的变通，这正是一般游戏的惯例。舞谱中之所以不把这十六字诀予以特别标明，乃因为当时的游戏者已对它耳熟能详。故这十六字应被称为“诀”。这种“不特别标明”的省略还说明：敦煌舞谱是一种用于提示的舞谱，而不是用于交流的舞谱。

关于以上看法，有没有证据呢？有的。在斯 5613 号写卷上抄写《南歌子》的德深，便以他的抄写方式暗示了这一要义：他只记下变化规则，而不逐字记录舞蹈动作，表明他是把这些抄下的文字当作提示词看待的。就此而言，过去被研究者称作“序词”的那些文字，其合理的名称应是“提示词”。德深的方式也表明他对令舞比较娴熟。从他所记的“单铺双补”“近令前揖引单铺”“舞挼踈双补”“三拍折一拍”等文字看，他正在学习一种规则比较复杂的舞蹈。

另一个例证是斯 5643 号写卷的舞谱。相形之下，这份舞谱的抄写者便象个令舞新手。这一卷舞谱的各谱例均无省略（另几卷则有省略，例如伯 3501 卷中《遐方远》（五）谱和《凤归云》（一）谱的谱字有省略），而且，其中《不知名谱》（四）还在十六字诀各句句首注上“一”“二”“三”“四”等标记。——这标记使我们知道：掌握十六字诀，是学习敦煌令舞的最初一环。

总之，十六字诀不仅是分析舞谱结构的依据，而且是判断舞谱性质的依据。通过十六字诀，我们可以肯定敦煌舞谱是一种游戏舞谱，它的功能主要在于提示游戏的变化规则。从舞谱各卷在提示方式方面的细微差别看，它由不同的人抄写，抄写者对令舞的熟悉程度是有很大差别的。

三、“乾舞谱”说

读过敦煌舞谱的人或许都会注意到：这些舞谱谱例，在结构上有一种奇特的对称倾向。这种对称倾向的内涵是什么呢？也许可以作出多种解释。我认为，目前最有把握作出的解释是：现存舞谱只是游戏者一方所用的舞谱，应当有另一种相对应的舞谱与它并存。根据现存舞谱的抄写情况，不妨把它称作“乾舞谱”，而另一种“坤舞谱”则业已佚失。——这就是所谓“乾舞谱说”。

我们至少可以找到三方面理由，来证成这个乾舞谱说。

第一方面理由是：在伯 3501 本《遐方远》（一）谱中，有“本色相逢，揖”的文句。这句话的意思是：“同一组舞蹈者相逢时，对揖。”关于“揖”字的考释，已详饶宗颐先生的《敦煌曲》。[1] 此“揖”字亦被人识为“揞”，或“楫”，或“榾”，其依据分别是宋代

---

① 《敦煌曲》，Centre National de la Recherche Scientifique，法国巴黎，1971 年。

的《词源》、北朝的碑别字和敦煌字书。[1] 我认为后几种解释有求之过甚之嫌。因为敦煌舞谱所用语词，都来自日常用语，它不应使用“揹”“楫”“榾”这样一些生僻字。相反，“揖”在唐代却是一个常用字，其例不胜枚举。揖让之礼且多见于乐舞和古代游戏。《礼记・乐记》有云：“揖让而治天下者，礼乐之谓也。”[2]又汉代边韶《塞赋》（“塞”为古代的一种博戏）说：“趋隅方折，礼之容也；迭往迭来，刚柔通也。”[3]可见舞谱中出现表示揖让的“揖”字，是完全合乎逻辑的。至于“色”用为“类”，“本色”用为“本类”，则见于有关唐人事迹的多种文献。前者如《新唐书・选举志》所记文宗语：“敦厚浮薄，色色有之。”[4]后者如《旧唐书・陈夷行传》所记窦询直语：“伶人自有本色官，不合授之清秩。”[5]伎艺术语中尤多此类用法，例如所谓“参军色”“教坊色长”“散乐一色”。这大约起于表演者的服饰分类。盛唐《教坊记》云：“开元十一年初制《圣寿乐》，令诸女衣五方色衣，以歌舞之。”又云：“《圣寿乐》舞，衣襟皆各绣一大窠，皆随其衣本色。”[6]这种用法亦可证诸北宋人的《东京梦华录》，其卷九云：“诸杂剧色皆诨裹，各服本色紫绯绿宽衫义襕镀金带。”又卷五云：“其士农工商，诸行百户，衣装各有本色，不敢越外。……街市行人，便认得是何色目。”[7]由此可知：“本色”一语原是对同类人物的服饰标志的指称，后来引申为对同类人物自身的指称。

因此，无论敦煌令舞有无化妆制度，我们都可以肯定：它至少作了舞蹈者的分组。我们并且可以根据“本色相逢揖”一语判断：分组的实质是进行对舞，对舞双方互称“本色”。

第二方面理由是：通过对舞谱谱字的分析，我们发现，大部分舞谱都包含了一个回环对称的结构。或者说，把舞谱颠倒过来，从原本的最末一字往前读，可以得到一个新舞谱，其结构正好同原舞谱一致。这种回环对称的结构，应当是为适应对舞的对称性原则而设计的。从以下一表中，可以看到上述对称性原则的具体表现：

---

① 分别见罗庸、叶玉华《唐人打令考》，载《北京大学四十周年纪念论文集》，1938年；任二北《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，1954年；王克芬、柴剑虹《敦煌舞谱的再探索》，1988年敦煌吐鲁番学术讨论会论文，打印稿。

② 《礼记集解》，中华书局，2007年，页987。

③ 《全后汉文》，中华书局，页812上。

④ 《新唐书》卷四四《选举志》，页1168。

⑤ 《旧唐书》卷一七三《陈夷行传》，页4495。

⑥ 《教坊记笺订》，中华书局，1964年，页28，30。

⑦ 《东京梦华录笺注》，中华书局，2009年，页832，451。

敦煌舞谱若干谱例谱字拍数表

曲名	句次	送	拨	舞	据	摇	令	头	奇	舞	据	拨	送	句次
《遐方远》（一）	一	3	3	3			2	2			3	3	3	六
	二	5		1	3	2			2	3	1		5	五
	三	7	2		2					2		2	7	四
《遐方远》（四）	一	5		3			3	3			3		5	八
	二	5			3					3			5	七
	三	5		3		3			3		3		5	六
	四	5			3					3			5	五
《南歌子》（一）	一	4	3	1	1		3	3		1	1	3	4	四
	二	4	3	1	1	3			3	1	1	3	4	三
《浣溪沙》（一）	一	2	1	3	3		3	3		3	3	1	2	四
	二	2	1	3	3	3			3	3	3	1	2	三
《浣溪沙》（三）	一	6		3			3	3			3		6	八
	二	6	3		3					3		3	6	七
	三	6		3		3			3		3		6	六
	四	6	3		3					3		3	6	五
《凤归云》（一）	一	4	3	1	1		3	3		1	1	3	4	四
	二	4	3	1	1	3			3	1	1	3	4	三

为了反映敦煌舞谱的对称结构的回环性，此表将各谱的谱字及拍数分为前后两半，分载在表中的左右两部；左部顺序，右部逆序。表中的阿拉伯数字代表以谱句为单位计算的各谱字的拍数。不难发现：在各谱的顺序句次与逆序句次之间，若干谱字的对称是固定的，显然接受了某种规则的支配。这种对称的谱字组有：

令－头，舞－据，拨－拨，摇－奇，送－送

它意味着：当乾舞者做出“令”、“舞”、“摇”等动作时，坤舞者乃以“头”、“据”、“奇”等动作与其相应。反之亦然。

上表所反映的回环对称情况，是有普遍意义的。因为若将残谱补足，或按“急

三当一”的规则为某些谱例改计拍数,那么,全部谱例都可以纳入此表。关于上列对称谱字组的产生原因,亦即历史内涵,《唐代酒令艺术》一书[①]将作专门探讨。现在拟以伯 3501 号《遐方远》(二)谱为例,为乾、坤二谱的回环对称作一示意。其中乾舞谱为写卷所载原谱,坤舞谱为逆向读出的乾舞谱:

乾舞:	送送	令令令	舞	挼挼挼	据舞
坤舞:	送送	请请请	据	挼挼挼	舞据
乾舞:	送送	摇摇摇	挼	据据据	舞挼
坤舞:	送送	拽拽拽	挼	舞舞舞	据挼
乾舞:	送送	奇奇奇	据	舞舞舞	挼据
坤舞:	送送	约约约	舞	据据据	挼舞
乾舞:	送送	头头头	揖	与与与	送送
坤舞:	送送	与与与	揖	头头头	送送
乾舞:	舞挼	据据据	舞	约约约	送送
坤舞:	据挼	舞舞舞	据	奇奇奇	送送
乾舞:	挼据	舞舞舞	挼	拽拽拽	送送
坤舞:	舞舞	据据据	挼	摇摇摇	送送
乾舞:	据舞	挼挼挼	据	请请请	送送
坤舞:	舞据	挼挼挼	舞	令令令	送送

将来我们还要论证:此谱中的“请”“拽”“约”“与”,分别是“头”“奇”“摇”“令”的变化动作;而斯 5613 号所载《南歌子》谱中的“竦”,则是“据”的变化动作。另外,根据《朱子语类》卷九二所载唐人打令口号中的“三方一圆”一语[②],本文猜测:此谱七句乃分别对应于一方、二方、三方、一圆、四方、五方、六方等舞蹈行进路线。这就是说,在行三方时,对舞者遥遥相对;行一圆时,对舞者相互旋绕,并在此时产生“本色相逢揖”的动作。但这些都是后话。我们现在想要说明的是:敦煌舞谱结构中所显示的回环对称,具有鲜明的规则性;只有乾坤二谱并立之说,才能对这一规则性作出合乎逻辑的解释。

---

① 王小盾《唐代酒令艺术》,台北文津出版社,1993 年;上海知识出版社,1995 年;东方出版中心,1996 年。

② 《朱子语类》卷九二《乐》:“唐人俗舞谓之‘打令’,其状有四:曰招,曰摇,曰送,其一记不得。盖招则邀之之意,摇则摇手呼唤之意,送者送酒之意。旧尝见深村父老为余言,其祖父尝为之收得谱子。曰:‘兵火失去。’舞时皆裹幞头,列坐饮酒,少刻起舞。有四句号云:‘送摇招摇,三方一圆,分成四片,得在摇前。’人多不知,皆以为哑谜。”中华书局,1986 年,页 2343。

关于乾舞谱说的第三条理由是:酒筵上的游戏舞,历来就有一倡一和的传统,或曰对抗的传统。这在古代有所谓“属舞”。亦即模仿酒筵上的以杯相属,在酒筵游戏中,一人舞罢由另一人续舞。周一良《魏晋南北朝史礼记》中有“以舞相属”条,叙述了汉魏时代的属舞及其有关资料。① 明抄本《太平广记》卷三〇九所载唐代李玫的《纂异记》中,记有太湖神和江神轮番起舞作歌之事:此虽托于神怪,却是唐代属舞风俗的写照。在这种属舞中,唐代并发展出了对舞性质的“邀舞”。《续唐书》卷一三《音乐志》记载:南唐后主之后周氏曾于夜宴之间,“举杯请后主起舞”,并应命作《醉邀舞破》、《恨来迟破》,以畅其事。② 从此二种曲名看,邀舞即对舞。关于这种邀舞,《游仙窟》记述较详。《游仙窟》说:有一张生,曾夜游美人窟,和十娘、五嫂诗酒宴乐相娱。奏乐之时,“十娘曰:‘少府稀来,岂不尽乐?五嫂大能作舞,且劝作一曲。’”于是五嫂逶迤而起,婀娜徐行,劝舞一曲。舞毕,五嫂、十娘又俱起舞,共劝张生。张生“遂起作舞”。③ 从这一故事可以窥见唐代邀舞的大概。——邀舞的程序是:先以舞相属,后作对舞。《游仙窟》传为调露初进士张鷟所撰,开元之中传入日本。其中的游仙故事情节在唐代小说、诗歌中甚多见,实以狎妓生活为原型。例如中晚唐诗所谓“波上神仙妓,岸旁桃李蹊”,“乐营房户皆仙家,仙家十队酒百斛”,“洞中仙子多情态,留住刘郎不放归”④,便是唐人俗以“仙”为妓女代称的旁证。⑤ 因知在初盛唐时,民间妓筵上已经有了男女对舞,即先由女伎劝舞一曲,然后男宾起而对舞。“这与今日新疆民间流行的‘邀舞’很相似。在‘麦西来甫’等集宴中,奏乐歌舞,一人舞至另一人面前施礼邀舞,被邀者应立即起身与之对舞一阵,邀舞人才能返座;接着那被邀者又舞至另一人面前施礼邀请,如此循环延续,直至尽欢而散。”⑥唐代邀舞的特殊性在于:女伎所作的劝舞具有令格意义,男宾之舞应是对劝舞的模仿;而女伎的伴舞又须同男舞对称。这样一来,女伎的先后二舞便自

---

① 《魏晋南北朝史札记》,中华书局,1985 年,页 11—12。

② 《续唐书》卷一三《音乐志》,《丛书集成初编》本,页 116。

③ 李时人编《全唐五代小说》,陕西人民出版社,1998 年,页 130—156。

④ 诗见刘禹锡《三月三日与乐天及河南李尹奉陪裴令公泛洛禊饮各赋十二韵》,《刘禹锡集笺证》,1989 年,页 1236。李郢《茶山贡焙歌》,《全唐诗》卷五九〇,页 6847。孙棨《北里志·王苏苏》,古典文学出版社,1957 年,页 36。

⑤ 陈寅恪《读莺莺传》云:“六朝人已侈谈仙女杜兰香、萼绿华之世缘,流传至于唐代,仙(女性)之一名,遂多用作妖艳妇人,或风流放诞之女道士之代称,亦竟有以之目倡伎者。其例证不遑悉举,即就《全唐诗》壹捌所收施肩吾诗言之,如《及第后夜访月仙子》云:‘自喜寻幽夜,新当及第年。还将天上桂,来访月中仙。’及《赠仙子》云:‘欲令雪貌带红芳,更取金瓶泻玉浆。凤管鹤声来未足,懒眠秋月忆萧郎。’即是一例。”载《元白诗笺证稿》,上海古籍出版社,1978 年,页 107。

⑥ 王克芬、柴剑虹《敦煌舞谱的再探索》,1988 年敦煌吐鲁番学术讨论会论文,打印稿。

成对称。这种情况，也发生在先受人劝、后又劝人的男宾身上。这一点，正好可以解释敦煌舞谱的回环对称结构的来源。

四、结　　语

为了对敦煌舞谱各谱例的谱字变化规则作出分析，为了确定舞谱术语的涵义，校补舞谱残篇，并进而认识舞谱的性质，本文提出了"十六字诀"说。为了对舞谱所呈现的回环对称结构作出解释，本文依据舞谱中出现的"本色相逢"一类语句，依据关于酒筵属舞、邀舞的历史记载，提出了"乾舞谱说"。经过论证，这两种学说在分析舞谱结构方面的作用已经得到充分显示，可以毫不夸张地说：它们是解析舞谱结构的钥匙。

但从另一方面看，对于这两种学说的论述，目前还刚刚开始。只有当我们联系唐五代的酒筵文化，而对敦煌令舞作出深入研究的时候，十六字诀说和乾舞谱说的生命力，才能得到充分发挥。因此，利用这两种学说来逐步揭开敦煌舞谱之奥秘的过程，也就是对这两种学说进行补充论证的过程。例如：一旦我们证明了在"令"与"头"、"舞"与"据"、"摇"与"奇"等令舞术语中所包涵的对抗意义，那么，乾舞谱说也就获得了更有力的支持。又如：一旦我们揭明了敦煌舞同下次据令以及种种酒筵游戏和酒令舞蹈的关系，那么，十六字诀作为敦煌令舞之令格基础的功能，以及它的历史成因，也就会清晰地展现在人们面前。从上述意义上说，本文只是提出了一个解构舞谱的着手方法的问题。不过，一旦这一方法得到肯定，进一步的论证就会是易于进行的了。按人们习惯使用的说法——敦煌舞谱之谜，势必大白于天下。

（原载《中国音乐学》1991 年第 1 期）

三、音乐文献研究

音乐文献学和中国音乐学的学科建设

一、学术发展对于中国音乐学的要求

中国音乐学是研究中国音乐的历史表现和现实表现的学科，它现在已经拥有音乐史学、音乐考古学、民族民间音乐形态学、乐律学、乐器学、音乐社会学、音乐美学等学科分支。这些分支是随着音乐的发展，随着音乐同其他文化事物的关系的变动，以及人们的认识水平的提高，而逐渐完善起来的。例如当远古中原国家把礼、乐相结合，在原始的自然崇拜和祖先崇拜的基础上建立起国家仪典的时候，中国的音乐理论便开始形成了强调等级之分、强调音乐沟通天人之作用的特色，产生了最初的音乐社会学和音乐美学。又如清末以来，西方文化传入中国，当人们借用西方乐理来分析中国音乐的时候，又产生了比较音乐学和初具体系的音乐史学。最近几十年，中国音乐学获得一个具有本质意义的变化，即从关于事件的记录、关于经验的描述以及关于音乐的政治功用的论证中走出来，成为致力于探讨音乐运动的规律的科学。这种情况，也是同本世纪以来学术研究的科学化趋势相一致的。事实表明：中国音乐学从来就不是一门孤立的学科。

目前的中国音乐学，仍然从社会各个方面吸取了前进的动力。除开它自身运动的内部要求以外，它还从学术发展的整体态势中接受了两种要求，其一即上面说的科学化的要求，其二是学术研究的整合化要求。

所谓“科学化”，这里主要针对中国传统学术的经验性和非理性特征而言，指在这些学科中产生的深入探寻事物内部逻辑的趋势。在现代中国的社会科学、人文科学各学科中，这一趋势有不同的表现。比如在哲学、经济学、社会学等宏观学科中，出现了强调研究工作须以精确方式进行的倾向。在研究内容上，它表现为把本学科同自然科学学科相结合；在研究方法上，它表现为把研究对象形式化，使用数

学手段进行结构分析。西方分析哲学传入后，这种倾向更加明显了。又比如在史学这个富有传统特色的学科中，要求研究历史的深层结构、研究构成历史最一般基础的普通人的生活和心态的呼声日益强烈。过去，人们只要求史学提供个别道德的或政治的范例，只要求史学论证社会的进步与发展，而现在，人们日益强调对重复性事物和长时段事物进行研究，要求用新的分析法而不是旧的叙事法来组织材料、撰写历史。法国年鉴学派历史理论在中国的广泛传播，是中国史学趋向科学化的一个重要契机。再比如在语言学中，传统的研究分为三个门类：音韵学推求古音，训诂学考证词义，文字学解释字形，它们统称为“小学”；作为经学的附庸，研究的范围都限于书面语言，目的只是为了解经。而现在，语言学界已经能用结构主义方法来描写语言现状，用历史比较的方法——即对多种古老语言进行比较研究的方法来构拟古音，用数学、生物学、语音实验等自然科学的方法来探索语言发展的深层原因了。至于文学研究，则在1980年代经历了一场“新方法”运动，其特点是引进系统论、控制论、接受主义、原型批评等西方方法来进行作品分析。尽管这一运动尚未取得昭明彰著的实绩，但寻找文学内部逻辑与外部规律在历史上的契合，这毕竟成了研究者们的一个具有现实可能性的理想。

所谓“整合化”要求，即打破原有的学科分界，综合多种学科手段来探讨中华民族的精神个性及其历史表现的要求。1980年代在学术界兴起的“文化热”，实即这一要求的反映。目前，这一学术潮流已进入更为深刻的层次：历史学界注目于文化史、风俗史、社会史的研究，哲学界重视宗教哲学、文化人类学的建设，在历史地理这一交叉学科中出现了文化地理研究的崛起，在语言学界则产生了把方言研究同人群迁徙史研究相结合的专著，此外，还有民族学、区域文化学的勃兴，还有文学研究同艺术研究、制度研究、宗教研究、社会阶层研究的结合。这种趋势反映了人们对社会科学目的的重新思考。人们认识到：学术研究不仅要描写和解释本学科所面对的传统研究对象，而且要扩大视野，从本学科的特有角度来探讨人类的心智和行为。这是各学科所共有的目的，因此，它必然引起学科的重新组合。

这样一些学术要求，势必赋予中国音乐学以新的意义。

从研究工作现代化的角度看，中国音乐学拥有比其他人文社会科学学科更为有利的条件。第一个条件是：本世纪以来，在中国音乐学的整体建设中，文献、文物、民间遗存这三部分研究资料，始终是得到同样重视的。研究者普遍意识到：音乐是一种具有很强的技术性的文化现象，历史文献不足以描写它的细节；音乐又是一种具有很强的传承性的文化现象，它总是同具有一定审美习惯和表达手段的人群相结合，因而在民间遗存中保留了大批活化石，足以补充文献和文物的不足。第二个条件是：音乐学拥有一套对现象事物加以描述和概括的数学手段，例如记录乐音运动的乐谱、描述乐音区域和音阶关系的宫调模型，以及运用数理逻辑的精密计算方法来研究乐音之间关系的律学。这些手段在传统的音乐研究中已得到使用，

现在则更加精密完备了。第三个条件是，从事音乐学研究的理论工作者，一般都有过音乐技术工作的实践，能够比较深切地了解音乐的本性，善于从技术角度提出问题和解决问题。由于有这些条件，音乐学界很容易接受和理解新的学术思维。例如新史学提出的“重复性”、“长时段”等概念，在音乐研究中已经是顺理成章的：音乐现象本来就是被理解为长时段的现象、重复出现的现象的，即使历史上的音乐事件，通常也被视为某种历史运动的表现。又如在史学领域中，对文物的研究属考古学，对文献的研究属文献学或传统史学，对田野资料的研究属民俗学或文化人类学，其间有个资料相互割裂的问题；而在中国音乐学中，音乐考古学、音乐形态学和音乐史学的结合，常常贯彻到具体研究之中。因此，其他学科所提出的未来理想（例如在逻辑平面上再现历史结构这一理想），便很可能首先在中国音乐学中得到实现。

音乐又是一种很特殊的文化符号和文化载体。我们可以把它称作通向人类心智的窗户，也可以把它看作是为一定人群所共同遵守的契约。在这方面，只有语言同它比较相近。但从研究的角度看，音乐比语言更能显示文化的个性。它比语言更为直观，在表达人类情绪、深层心理方面，它拥有更为丰富细致的手段。它比语言更富个性的稳定性，在跨区域的传播过程中，方言必须转化成共同语才能实现它作为交际手段的功能，而音乐却能在保持本色的情况下实现这一功能。音乐并且拥有自己的直接物化形式，例如乐器，这种形式具有不易改变的特性，因而既是音乐的风格稳定性的保证，又是它的存在和流传情况的可靠证明；语言却不具有这种形式。此外，由于音乐的文化个性可以用乐律学手段给予概括和记录，由于这种记录有着悠久的历史，因此，音乐资料已成为考察文化传播、文化融合、人群迁徙等重要文化课题的不可缺少的资料；而且，它还是具有统计学意义的资料。

根据以上情况，我们可以作出这样一个乐观的推断：中国音乐学很可能成为未来中国人文社会科学各学科中的领先学科。在这一学科中，很可能产生出一套新的研究方法和学术思路，由此影响其他学科。这一学科并且能提供一批特殊的资料，引导中国文化研究或中华民族精神状态研究等具有全局性意义的课题到达新的境界。至于中国音乐学受到文学、语言学、历史地理学、美学等学科的关注，则已经是非常明显的事实了。

二、中国学术的文献学传统

面对学术发展的要求，面对理应承担的时代重任，中国音乐学应当在加强自己的学科建设方面做些什么工作呢？我首先想到的，是音乐文献学的工作。这是因为：

（一）相对文、史、哲等传统学科来说，中国音乐学的起步要慢一些。它的研究

队伍历来就不强大。过去人在音乐研究领域中建立的文献学、资料考据学的基础并不深厚。

（二）中国音乐学的若干优点，在一定意义上又是它的缺点。它缺少明确分工。特别值得重视的是：音乐研究尚未摆脱创作至上、表演至上的观念，大批研究者尚未从技术型人材转变成学者型人材。研究人员基本上没有向自己提出就某一课题全面占有文献资料的要求。现有的音乐文献工作，大多是服务于教学的选编工作。

（三）尽管前文强调了对研究方法进行革新的意义，但毫无疑问，方法只是处理资料的手段，资料本身才是学术工作得以进行的前提。方法的运用完全取决于资料的质量。故中国音乐学的目前局限，主要来自资料方面。随着民间歌曲集成、民间器乐曲集成、音乐文物大系等工作的推进，在整个基础工作中，音乐文献工作便成为最薄弱的一个环节了。

（四）当前学术发展的趋势应当从两条线路上去理解：一是西方化的趋势，二是民族化的趋势。西方科学精神帮助中国学术从模糊的描述层次进入较具精密性的分析层次和较具逻辑性的阐释层次，民族的学术传统则提供了同研究对象的整体面貌较相吻合的若干概念和理解方式。这两者都是不可忽视的。准确地说，当前的学术潮流不能仅仅归结为“科学化”，而是两种思潮的合流——既重视对事物的有序性、规律性、内部决定性加以形式化的把握，又重视对事物的无序性、复杂性、混沌（chaos）性加以整体把握。古代的中国音乐学有着自己独特的描述音乐和理解音乐的方式，这一批资料保存在历史文献当中，亟待挖掘和整理。

实际上，文献工作的重要性是不言自明的。问题主要在于：许多音乐研究者尚未掌握从事这项工作的方法。因此，我们认为有必要重提中国学术的文献学传统。这一传统，既是民族文化遗产中的一笔重要财富，又是研究者的学术素养的重要组成部分。

中国文献学的历史起点可以追溯到最早的有关文字记载的时代。从殷墟甲骨所刻“入”、“示”等符号和数码上可以看到：古代的巫史之官已经很认真地做过文献整理工作。在传说孔子校定六经的时代，文献工作已经包括厘订编次、辨别讹误、写作序录等内容。到公元前1世纪末，汉成帝时候，刘向、刘歆父子编成《七略》，作为学科的中国文献学便可以说已经基本形成。刘向把古籍整理分为六个步骤：兼备众本，比勘文字，审定篇次，确立书名，厘定部居，叙述源流。其中的“兼备众本”，发展为后来的版本学；其中的“比勘文字”，“审定篇次”，“确定书名”，发展为后来的校勘学；其中的“厘定部居”，“叙述源流”，发展为后来的目录学。此后，随着经学、史学的兴盛，刘向等人的六部分类法演变为经、史、子、集四部分类法；随着刻书业的兴盛，版本之学蔚为大国；由于古籍聚散频仍、撰作渐多，在校勘学中产生了辑佚学、辨伪学两个分支；此外，宋以来还出现了一系列文献学理论专著。到明清之际，

中国文献学便进入全盛期了。根据历代学者的理论与实践，也根据音乐文献工作的需要，我们可以为中国文献学的传统概括出几个要点：

（一）中国文献学是富有民族特色的一门学科。由于几千年来，中国的社会结构基本稳定，历代王朝的政治经验彼此重复；由于汉族文化传统始终占据社会意识形态的核心地位，外族入侵也未造成它的中断：中国文献学遂担负了承绪华夏正统、提供政治鉴戒的使命，成为经学色彩、史学色彩很强的学科。其基本特点是：重视存古，述而不作；重视学术源流，以史料考据为主要内容；重视经学方法的运用，兼包音韵学、训诂学、文字学。

（二）强调目录学、版本学、校勘学这三个学科分支在实践中的结合。即认为“目录、版本、校勘三者合一，方可成为完全的学术”。理论上说：目录学是关于文献分类的学问，校勘学是关于求取文献真实面貌的学问，版本学是关于文献版本的源流真伪及其鉴别依据的学问，它们各有自己的范围。但在实际表述中，这三个概念从来是相互包容的。这种情况基于以下事实：版本的准备与鉴别是校勘的条件，而校勘成果又是编制目录的依据；同样，校勘也离不开目录——它必须从目录学成果中了解相类之书和互见之书。因此，中国文献学从来就有协同各分支通力合作的特点。

（三）重视目录学的史学功能及其在学术上的指导性。例如清代人曾把目录学的宗旨概括为“辨章学术，考镜源流”，认为它的意义在于能使后人“即类求书，因书究学”。中国历史上曾经出现三种主要的目录书体制，它们都在一定程度上达到了上述目的。这三种体制是：(1)只著录书名，不作小序、解题的目录书体制。《新唐书・艺文志》《宋史・艺文志》《明史・艺文志》《通志・艺文略》和《书目答问》等属此。这种目录强调类例分明，通过书目的类别条理见出学术的源流沿袭。(2)有分类小序而无书籍解题的体制。《汉书・艺文志》、《隋书・经籍志》等属此。这种目录除以书目分类显示学术源流外，还用小序的形式对之作出系统总结。(3)部类之前有小序、书名之下有解题的目录书体制。宋代晁公武的《郡斋读书志》、陈振孙的《直斋书录解题》、元代马端临的《文献通考・经籍考》和清代的《四库全书总目》属此。这是功能最完整的一种目录。它包括辨伪、校勘、年代确认、作者考证、内容辨析等多方面的研究内容，被人看作是“读群书之门径”。

（四）重视史源。即在进行文献整理时，注意追寻史料的来源，以求取对事物的较客观的记述。史源观念表现在：(1)熟悉目录学资料，凡校理一书，必掌握好此书同其他相关书籍的年代关系。(2)校勘典籍时重视版本源流，努力追寻古本原貌。(3)整理文献时强调资料的完备性，通过广泛勘校得出可信史料。例如即以书籍整理来说，王念孙《广雅疏证》一书，就曾寻求 291 种相类之书进行了勘校。(4)注意以文物资料同文献资料互证。

由于对史源的讲求，辑佚和辨伪也在清代成为专门学问。当时单从《永乐大

典》中辑出而采入《四库全书》的书籍，就达375种4926卷；而阎若璩《尚书古文疏证》、胡渭《易图明辨》、万斯同《群书疑辨》、姚际恒《古今伪书考》等辨伪书，也都在学术史上发生了重大影响。

（五）以“求真”为文献整理的原则。求真的涵义有二：一是求古本之真，二是求事实之真。学者们既强调前者优先，也强调这两者的结合。在校勘工作中，求真原则体现为：多闻阙疑，不妄改；多方采证，而以版本为主要依据；先定底本之是非，再断立说之是非。在辑佚工作中，求真原则体现为：注明佚文出处，数书同引则取其史源；既辑一书，便须求备；辅以考证，务戒贪多而误以他书为本书佚文；尽可能恢复原书的本来篇次。学者们还提出了一些具体法规来保证求真原则的贯彻。例如明辨“校”与“改”的界线及其适用范围，强调采证（广泛搜集备用资料）、定例（确定校勘对象的写作体例）、举类（引举群籍中的相类资料以作考证）的结合。近代学者陈垣还提出了对校法（用同书的各种版本对校）、本校法（以本书的前后文字互证）、他校法（以他书校本书）、理校法（据理考证其正误）等校法四例，指明了校勘方法须同资料条件互相结合的规则。

中国文献学是随着中国学术的发展而发展的。文献学各个分支的出现和兴盛，都有一定的学术背景。随着学术视野的扩大，文献学也有了日益丰富的内容。20世纪学者王国维，曾依据殷墟卜辞、西北简牍、敦煌写卷、内阁档案、四裔碑铭等五批资料，提出了五种新的学问；又以甲骨契文同古史互证的方法，开辟了史学研究的新方向。他的工作，便意味着对文献学范围的扩大和对文献学方法的改进。此后，陈寅恪把西方比较语言学方法引入中国学术，在中国文献学中增加了以多种民族的文字资料相比勘的内容。陈垣则以他关于年代学、避讳学、宗教史的工具书著作，加强了文献学成果的应用性。这些大师的工作，使中国文献学显示了新的活力。作为后学者，我们至少可以从三个方面认识中国文献学的价值：(1)它为文献整理工作提供了许多可资遵循的法度、原则和典范作品；(2)它为学术研究工作者提供了一大批可资利用的考据学成果；(3)它为研究者指示了治学的方法和搜集资料的途径。就此而言，音乐研究者应当向自己提出掌握文献学基本知识的要求。另外，如果我们把中国文献学的传统概括为“实事求是”的传统，那么，继承和发扬这一传统，就是我们应尽的责任了。

三、关于音乐文献学建设的一个构想

以上，本文主要谈了两个意思：一、中国音乐的研究者们应当意识到自己所负的学术使命，他们将通过自己的努力，建立起中国音乐学的科学系统，并以此推动整个中国学术的发展。二、为了完成这一使命，他们必须从其他学科中吸取一切有益的经验，特别是中国文献学的经验，以巩固学科发展的基础。一旦做到这一点，

中国音乐学就会拥有自己的文献学分支。

在我们的设想中，中国音乐文献学将是一个具有重大意义的学科分支。它将为中国音乐学的健康发展提供切实的保证；为音乐文物研究、民族民间音乐形态研究提供关于历史理论的完整的对比资料；为中国音乐的教学和研究工作提供足够的辅助工具；将从文献学角度，再现中国音乐和中国音乐学的历史发展脉络。因此，它将包括如下内容：

（一）音乐古籍整理

1. 历代史籍（正史、别史、政书等）乐志律志校释（已有丘琼荪对《史记》《汉书》《后汉书》乐律志的校释、苏晋仁等《宋书乐志校注》）。

2. 历代音乐专著校释（已有任半塘《教坊记笺订》、蔡桢《词源疏证》、冯文慈《律学新说》等）。

3. 古乐书辑佚（辑录已全部散佚的乐书）。

4. 古乐书校录（辑录部份散佚的乐书）。

（二）音乐史料汇集

1. 断代音乐史料汇集。

2. 专题音乐史料汇集。

3. 古谱汇集（已有《琴曲集成》等）。

4. 乐器志（已进行）。

（三）中国音乐学工具书

1. 中国音乐学术语辞典（已有《中国音乐词典》等）。

2. 中国历代音乐家辞典。

3. 中国音乐史大事编年。

4. 中国音乐图书目录（已有周庆云《琴书存目》、查阜西《存见古琴曲谱辑览》、王世襄等人《中国音乐书谱志》等）。

（四）中国音乐学史料学

以上这个内容表，在黄翔鹏先生的《对中国乐律学史学科建设问题的一个初步构想》[①]中已具雏形。本文的补充，是增加了一项“中国音乐学史料学”。我的想法是：需要有一些著作来向音乐研究者普及中国文献学的知识，以帮助他们跨过资料搜集这一难关；需要有一些著作来对音乐文献研究的成果作出总结，以促进学术信息的交流。中国音乐学史料学将承担这些任务。同时，中国音乐学史料学还将处理来自各个方面的音乐学资料，通过比较研究，揭示中国音乐学的特有研究方法；

① 载《音乐学术信息》1989年第3期。

它将以史料为线索，对中国音乐及其理论作出新的历史描述和理解。

上述设想并不是空无依傍的，它有两方面可资借鉴的经验：其一，在中国音乐学范围内，已有初步的史料学工作。例如在王运熙先生《乐府诗论丛》中所附的《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》。这份书目提要共著录有关汉魏六朝音乐文学研究的书目48种，以提要的方式，对每书的作者、版本、分卷方式、各类内容、编写体例、学术价值等情况作了扼要说明。这份书目总结了汉魏六朝音乐文学的研究成果，是同未来的《中国音乐学史料学》内容最为接近的一份书目。其二，在中国哲学、史学、文学等学科中，也出现了学科史料学的著作，例如冯友兰的《中国哲学史史料学》、陈高华等人的《中国古代史史料学》、潘树广的《古典文学文献及其检索》。前两本著作以历史时期为单元，对本学科领域史料的来源、价值和利用方法进行了论述，是同未来的《中国音乐学史料学》体裁最为接近的著作。

史料学是研究史料的分布、鉴别和运用的科学。不同特性的史料，将决定学科史料学的不同面貌。既然中国音乐学拥有不同于其他学科的特殊性格，那么，中国音乐史料学也就会有它特殊的研究方法和写作体例：

（一）《中国音乐学史料学》将对来自文物、文献、民间遗存等方面史料的关系作出论述，并以古代典籍为重点，叙述中国音乐的史料史。

（二）它将根据乐律、乐器、乐曲、演奏方式、音乐理论等事物的演变特征，归纳出中国音乐史的分期，顺序说明每一期音乐史料的概况。

（三）它将提炼出每一时期音乐学的主要课题或命题，把对典籍的评述同对课题史料的评述结合起来。结合的方法是：在介绍典籍的时候，也介绍与其中课题相关的其他史料以及相关的研究成果。

（四）为了达到辨章学术、考镜源流、指导读书的目的，它将从文献学角度，指出每一时期音乐典籍的体制类型，分析其源流；并对主要典籍的作者、资料来源、版本、卷数、分类情况、各类内容、编写体例以及有关的文献学研究成果作出介绍。——这种对典籍的分类叙述将构成《中国音乐学史料学》的主要内容。

（五）鉴于古代音乐典籍记载宫廷音乐较多，记载民间音乐较少，而后者的资料多散见于子史杂著、诗文词赋及金石、方志，《中国音乐学史料学》各章应有专节讨论散见史料的内容及价值，并在必要情况下列举民间遗存资料以为旁证。散见史料的分类可视需要而定，如：按文献体裁特征分类，按课题内容分类，按其关联的时代或地域分类。

（六）在日本、朝鲜等国外典籍中，也保存了大批中国音乐史料。这些典籍，应列入音乐初传的时代予以介绍。

总之，这部《中国音乐学史料学》应当成为中国音乐学走向新的发展阶段的桥梁。既然每一种新的学术都是依靠新的资料基础而建立起来的，既然现代科学是以充分的实证工作作为自己的先导的，既然“总体大于部分之和”的规则也适用于

文献研究，那么，中国音乐学史料学就不会是一项无足轻重的工作。

1989年8月中旬，黄翔鹏先生主持的“中国乐律学史”课题组，在北京新源里讨论了自己的工作规划。音乐文献工作以及中国音乐学史料学也被列为会议的议题。为了这一个新生的学术集体，也为了中国音乐学的长远利益，本文作者提出了上述意见。今把这些意见整理发表，衷心希望在更广大的范围内，得到朋友们的关心和指正。

（原载武汉音乐学院学报《黄钟》1989年第4期）

任半塘、王运熙先生的音乐文献工作

一

按照中国音乐的本来面貌建立自己的音乐科学体系，这是广大音乐研究者所面临的一项重要任务。这项任务同时也提出了建立新的文献基础的要求。只有充分吸取前人的文献工作经验，才能实现这一要求。

首先值得我们重视的是中国文献学的优良传统。这一传统源远流长。由于中国历史文化的特殊性——社会结构在几千年间基本稳定；历代王朝的政治经验彼此重复；本民族文化的强大包容性，使外族入侵也未造成它的中断等——对历史资料进行保存、整理和反复解释的工作代代传续下来，形成具有民族特色的文献学学科。由古代巫史之官发其端，由汉成帝时代的刘向、刘歆父子张其目，到清儒那里，中国文献学呈现出全面繁荣的局面。这个学科的各个分支——目录学、版本学、校勘学以及辑佚、辨伪等，都得到充分的发展。历代学者的文献工作实践，到这时也上升为一系列理论原则。例如提出目录、版本、校勘合而为用，以“辨章学术，考镜源流”为目录编制的宗旨，强调追寻史源，以辨别史料的真伪正讹，主张校勘必须追求古本之真与事实之真的统一，等等。这些原则组成了中国文献学的传统。它们提供了一系列保证，使实事求是的研究作风成为中国学术的主流风格。

其次值得我们珍视的是本世纪以来文史学者的成功经验。这些经验往往提示出改进文献工作方法的方向。例如：当王国维依据殷墟卜辞、西北简牍、敦煌遗书、内阁档案和四裔牌铭而提出五种学问的时候，他的工作，便表明了扩大文献学范围的必要性；当他把甲骨契文同古代典籍互证，在先秦史研究中取得重要成果的时候，他的工作，又意味着文献学方法的改进。此后，我们还在陈寅恪的工作中，看到了以古代中亚、西亚文字资料同汉文资料互证的方法，以及以诗文资料与史籍互证

的方法。至于陈垣,则以他所编撰的大批工具书、辑佚书、校勘书和有关史源学、校勘学、避讳学的著作,推动了史学与文献学并举的风气。这些学者的工作表明:历史研究的发展,必定要求文献工作有相应的发展。

此外值得我们认真研究的是当代学者的音乐文献工作经验。这些工作同未来的音乐文献工作直接相关,因而往往具有典范的意义。任半塘、王运熙两位先生的工作就是这样的工作。我曾身受两位先生耳提面命的教诲,兹应音乐研究界同仁的要求,对他们的工作特色和工作经验做一扼要介绍。

二

任半塘先生是指导我读博士课程的导师,今年(1989年)93岁。在健在的文史学者中,他是较年长的一位,也是著作较多的一位。他的著作有《散曲丛刊》《新曲苑》《元曲三百首》《敦煌曲校录》《敦煌曲初探》《教坊记笺订》《唐戏弄》《优语集》《唐声诗》《敦煌歌辞总编》等十余种。其中有些著作是以"任讷""任二北"的笔名出版的。

任先生的音乐研究工作有这样几个特点:

(一)他重视古代音乐的实际发展,因而重视资料的完备性,尤其重视有关民间音乐活动的资料。过去的研究者多囿于正史乐志,仅从宫廷音乐的角度认识古代音乐;他则跳出窠臼,提出立足于民间的原则,着重研究了唐代的俗乐、戏弄及其文学表现。历代文人多本于"雅正"立场,用尊卑观念来看待诗词之分和词曲之分;他则把注意力投放到被称为"小乘"的词曲之上,别立"散曲"一名,并把词的起源研究转变成为对于唐代曲子辞的研究。视野的扩大导致了文献工作范围的扩大。在他的研究中,举凡文人诗文、民间谣谚、佛道语录、金石刻辞、稗史小说以至域外文献,无不用为论证的依据。

(二)他总是把文献整理当作研究工作的前提。早年时候,他曾从瞿安(吴梅)先生学曲,立意专治散曲一种。遂从元、明、清时代的各种典籍中辑出散曲书二十余种五十余卷,1931年由中华书局刊行;又继陈乃乾等人的《重订曲苑》和《增补曲苑》之后,辑出元、明、清曲论著作三十余种四十余卷,1940年由上海中华书局刊行。二书中附有他所撰著的理论著作三种十一卷,以作为对所辑诸书的总结。可见任先生在其青年时代,就确立了以文献整理为治学之本的风格。

(三)他总是把文献工作同理论研究交叉进行。这方面的例证有:在辑校《敦煌曲校录》时,他写作《敦煌曲初探》;在笺订《教坊记》和辑校《优语集》时,他写作《唐戏弄》。这种工作方法表明:在他看来,历史研究工作实质上就是史料研究工作;或者说,理论研究所面临的问题,总是由史料中的内部矛盾提出来的。这种工作方法同王国维有关。王国维也曾对敦煌曲作过校录和论述。在写作《宋元戏曲

史》之前，王国维也曾辑录《优语录》、校注《录鬼簿》、撰作《唐宋大曲考》和《古剧脚色考》。王国维的工作方法，正是文献整理与理论研究并举的方法。从某一角度说，任先生的工作是对王国维的挑战。《宋元戏曲史》论及唐戏仅 15 种，任先生《唐戏弄》则扩充为著录之戏 39 种、待考之戏 34 种；《优语录》收录唐宋两代优语 50 条，任先生《优语集》则扩充为 155 条，加上唐前宋后共 355 条。做到这一步，既需要充分地占有资料，又需要对资料作出鉴别。这就决定了任先生的研究方法，即：一、采用"竭泽而渔"的方式来搜集资料，二、把资料考订同理论研究交叉进行。

（四）他注意资料的时代性，强调"以唐证唐"。这是他的一个重要的学术思想。他反对那种不分年代先后的生搬乱套，称之为"宋帽唐头"或"宋版《康熙字典》"。他最满意的学术成绩是：根据唐代史料，把唐曲子同宋词分判为二物，把唐戏弄同宋元戏曲分判为两个阶段。就此而言，《唐戏弄》和《唐声诗》的意义，首先在于它们是依靠唐代资料所作出的对于唐代音乐文化事物的说明；而整理敦煌曲、笺订《教坊记》，其目的则是为了取得这种比较可靠的说明。这种工作也是任先生创造精神的一部分。他之所以能够对宋以来的旧说一一纠驳，就因为他掌握了这样一批真正有说服力的资料。

（五）他善于在理论与资料之间寻找交叉点，把以书籍为单位的文献整理转变为以课题为单位的文献考订。曲调就是唐代音乐研究中的一种交叉点。任先生曾在《唐声诗总说》中介绍了自己的工作程序，他说：

> 始据唐诗及唐代民间齐言中确曾歌唱、或有歌唱之可能者约二千首，提出其中所用之曲调百余名。同时联系有关之记载千余条，排比沟通，在理解上获得许多小结，乃酝酿为"理论"之初稿。据此初步"理论"，重审各曲，一再增删，著录一百五十余调、一百九十余体，是为谱式之稿，曰"格调"。据此"格调"，还审歌辞，合并多方待订之资料，一再增删，著定约千五百首，是为第三种内部自用之资料，曰"声诗集"。进一步更从三稿之间，抉剔矛盾，相互改正，反复修订，终得理论与实际之基本统一而彼此制约、不可或缺之二稿，曰"上、下编"，用以问世。①

简言之，这个程序就是：以曲调为中介，将理论和作品资料、史实记载反复验证，而求得三者的统一。

（六）任先生在校勘工作中勇于按断。这在他对敦煌歌辞的校勘中表现尤为明显。敦煌歌辞资料同一般古籍有别：它是由民间书手誊抄的，讹字异体特别多；它的写本常常残破，缺字特别多；它往往只存孤本，即使有数本，也往往彼此皆讹或

---

① 《唐声诗》，上海古籍出版社，1982 年，《唐声诗总说》，页 2。

彼此互异。这就限制了古典文献学所谓“对校法”的适用范围。任先生于是采用了比较大胆的校勘方法：对原本多作改动；多用“他校法”，即一方面采他书为证，另一方面采他种作品的相类文字为证；多用“理校法”，即根据敦煌讹别字规律、曲调格式、名物制度、行文习惯、通假字音变的时代特点和文中语词的时代特点等进行校对、删改和本事推定。这种方法曾引起一些学者的批评。作为后学者，我认为这些批评是值得特别重视的，因为在校勘工作中，妄改比不改弊病更为严重。不过我想利用这个机会，对任先生的做法作点解释。

根据清人的校勘经验，活校对于死校来说，始终是一种必要的补充方式。所以清人在“校勘”之外，有“考异”一说。校勘是合众本以对勘，考异则是在校勘之外兼用考证。于是，有版本根据的“校”和无版本根据的“改”，都是考异的题中之义。在改字问题上，顾广圻同段玉裁有过几次争论；但在他们的实践中，却没有谁是只校不改的。可见问题并不在于可不可以改易原本，而在于如何改易原本。至于博取书中义例或他书名物制度进行考证，则更是清代校勘家的常用手段。顾广圻的说法是：“凡校书之法，必将本书透底明白，然后可以下笔。必将本书引用之书透底明白，然后可以下笔。”[①]任先生把文献整理同理论研究并举，正符合这个“透底明白”的古训。因此，任先生依理校书的做法本身并没有错，问题不过在于“理”的准确程度及其适用范围。此外，作为首次整理，校勘敦煌歌辞的目的是提供一份可读的文献，而这份文献是容许做进一步校勘的。在这种情况下，创造性的工作便是十分有必要的了。

严格来说，风格总是个人的，它需要一定的条件（比如丰富的学术积累）作为基础。因此，在任先生的工作中，有一些不可贸然去模仿的地方。但他那种不畏艰苦，在资料搜集方面力求完备的精神；那种不屑于人云亦云，努力挖掘原始资料以求开拓的精神；那种重视资料的系统性，将理论同资料反复比勘的工作方式，却是值得我们去继承和发扬的。

三

在师从任半塘先生之前，我曾经是王运熙先生的研究生。王先生今年（1989年）65岁，主要从事汉唐文学和古代文学理论方面的研究工作，先后出版了《六朝乐府与民歌》《乐府诗论丛》《李白研究》《汉魏六朝唐代文学论丛》《文心雕龙探索》《中国古代文论管窥》等著作。《六朝乐府与民歌》和《乐府诗论丛》是他在青年时代写作的。迄今为止，这两部书仍然是汉魏六朝音乐研究和文学研究领域中最重要

---

① 原载汪喜孙《汪氏学行记》卷四。今引自周茹燕《顾千里集外书信辑录》，《文献》，1988年第4期，页179。

的著作。

王先生的研究风格和任先生的风格有所不同。在一次座谈会上,我曾把他们分别称为"天子狩猎"的风格和"大禹治水"的风格。"大禹治水"的意思是:任先生的研究有比较明确的计划性。为着建立自己的理论体系,研究往往在穷尽一切相关资料的同时,也穷尽一切相关的传统课题。任先生主要采用抄摘卡片的方式积累资料,并按照论辩或考证的需要,对资料加以批注,作分门别类的归纳。一旦完成对这些资料的归纳整理,论著的雏形差不多就形成了。"天子狩猎"的意思是:王先生的研究过程常常是一个"读书得间"的过程,并不带主观成见。只是为着把所读之书弄懂,会划定一个读书范围。范围划定之后,遍读群书,自然可以获得一些需要深入思考的点,这些点可以说就是猎物。但王先生通常并不忙着捕捉猎物,而是继续阅读和思考。一旦把各种资料中隐藏的内在联系发现出来,把事物的背景弄清楚,这才选择有价值的课题进行写作。所以王先生一般不作资料卡片,而是勤于写作书籍眉批和索引。他的论文和著作,一般就是在思考成熟之后,利用索引和眉批所指引的资料写成的。在重视文献资料这一点上,两位先生有共同之处。但由于研究风格上的差别(例如注重广博和注重精审的差别),王先生的文献工作也有自己的特色。

第一,王先生强调客观地对待资料,强调严谨治学。"客观"有两层涵义:一是资料作为历史记载,它的内容反映了一种客观存在,须客观地对待;二是资料本身也是一种历史存在,对于它的形式(编次、体例、行文方式甚至讹误)也须客观地看待。因此王先生主张就书治书,而不同意割裂资料来附会今人的思想,更不同意离开资料随意发挥。在他看来,一部书籍对于史料的安排,同它所记载的史料本身一样,都是值得重视的研究依据。他的《六朝乐府与民歌》便是关于《乐府诗集》"清商曲辞"八卷的研究成果。这部著作的精彩之处,不光在于广采他书,对于各种曲调的源流、时代及其流行地域作了深入考证,而且在于通过《乐府诗集》及其所载作品的内在秩序,揭示了六朝清商曲辞在创作、流传、表演方面的规律性特点。例如关于六朝清商曲的和送声,关于这些乐曲的讹变,关于吴声西曲中的谐音双关现象,关于清商曲的语尾,关于变歌变曲的产生原因等,他都作了由微见著的发明;而他的主要依据,便是《乐府诗集》原书的资料及其所呈现的某种重复性。重视原著、重视其本来面目的态度,贯穿在王先生的研究工作的始终。例如他在《文心雕龙》研究中所取得的许多成果,便是根据《文心雕龙》作者的自我陈述和这部书的本来结构,经过排比分析而得出的。

第二,王先生重视文献学,重视对文献学的自觉掌握。他认为:"对于学习和研究中国古代文学和历史的人来说,中国古代文献学是一门重要的必修学科。"[①]这

---

① 《古典文学文献及其检索》书序,陕西人民出版社,1984年。以下引王先生语亦见于此文。

句话首先一个意思是：文献学(特别是目录学)是研究者的入门途径。他把文史研究者的独立工作能力概括为三句话："能找得到材料，能读得懂材料，能分析批评材料。"认为研究能力的第一步，需要通过学习文献学以培养出来。这一道理可以用他自己的经验来证明。他说："《四库提要》对我是一位最好的老师，它教给我的东西，比过去学校中任何一位老师教给我的还要多。"又说："我在研究汉魏六朝乐府诗过程中，感到某些类书的音乐部分，提供了一些很有价值的有关乐府诗的材料，于是根据目录书的指引，把唐宋到明清时代较著名的类书，都找来翻阅，果然陆续发现了不少很宝贵的材料。我当时阅读文献、搜集材料的面是相当广的，在许多地方都借助于目录书的指引。"前面说到的王先生划定范围读书的工作步骤，就是依靠目录学著作来进行的。王先生强调目录学的另一个意思是：他认为文献学典籍本身也是研究的必要依据。他向我们讲授文献学这一课程时，曾指导我们认真阅读了《汉书·艺文志》和《隋书·经籍志》，对这两种志书中各种书籍的分合作了认真讨论。例如音乐书，在《汉志》中属"六艺略"的"乐"类，仅 6 种。在《隋志》中见于两处：一为"经部"乐类，有 44 种；一为"集部"总集类，有《古乐府》《吴声歌辞曲》等 8 种。《隋志》所载者基本是晋以后的作品。由此可见乐府音乐在南北朝时代有一个大发展并大大影响了当时的文学。

第三，王先生不仅主张把文献学成果当作研究的向导，而且主张研究者参加文献学工作，以便为后者"起一点引路人的作用"。《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》就是这样编写出来的。这份书目提要载在《乐府诗论丛》中，共著录书籍 48 种，分为"正史及政书乐类""歌辞之编集、选录、注释""乐府研究专著""一部分论述乐府之著作"等四类。各类图书均按时代排列，并以题解的方式对每书的作者、版本、卷数、内部分类、各类内容、编排体例、学术价值以及后来文献家对它的研究情况等作了扼要说明。这份书目以文献学的方式总结了汉魏六朝乐府研究的成果。目前音乐学界还很缺少这样一类提要性质的书目。因此，它对音乐学界的文献工作是具有示范意义的。

王运熙先生是个文学史专家，以上仅就音乐文献工作这一角度，介绍了他的经验。他的工作可以给人这样一个启发：尽管历史研究是依靠文献所进行的研究，每个研究者都会有一定的文献工作经验；但是如果能站在一定的理论高度认识这一经验，不仅明白为什么要进行文献工作，而且明白文献学作为科学的种种道理，那么，文献工作就可以做得更好。另外，研究者都是读书人，只是读书的出发点各有不同。如果我们不仅是为写作和发表而读书，而是为了了解书中蕴藏的真理，了解此书与彼书的种种细微联系，为着求知和思考的乐趣，能够取得一个广阔的视野来观看这些书籍，那么，我们的书也会读得更好。——由于上述两个原因，我特地向大家介绍和推荐王先生的工作态度和工作方法。

四

中国音乐学是一个具有特殊个性的学科。纸上文献、出土文物和民间遗存的有机结合,使它在科学性方面拥有比其他人文学科更为广阔的前途。目前,历史学界的理想是通过对长时段事物的研究揭示历史前进的规律,语言学界的理想是在逻辑平面上再现语言的历史结构,而文学研究者则致力于认识文学内部规律与外部规律在历史上的契合点。这些学科并且都在寻找一种属于自己的数学表达方式。值得庆贺的是:中国音乐学天然拥有使这些理想得以实现的条件。如果我们再在文献工作上努一把力,如果能像中国文学、史学、哲学研究者已经做过的那样,拥有中国音乐学史料学这样一个分支,那么我认为,到21世纪,中国音乐学很有希望成为中国社会科学和人文学科中的领先学科。

(原载《中国音乐学》1990年第1期)

中国音乐文献学：以杨荫浏为枢纽的两个时期

在20世纪的中国音乐学中，杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》无疑是最具代表性的成就。此书出版于1981年，亦即杨先生辞世的前三年；而其前身，则是1944年油印出版的《中国音乐史纲》，以及在1960年前后陆续印行的《中国古代音乐简史》(《中国音乐通史简编》)。[①] 它是贯穿杨荫浏后半生的一项宏伟事业，也是穿越半个世纪风沙巍然矗立的一座学术丰碑。七十多年来，曾有不少学者撰写了《中国音乐史》专著。但这部《史稿》却一直以其恢宏的结构、翔实的史料和精当的论证秀出于各家之上；后来诸史均未突破它的理论构架，而只能在局部稍稍深入。

为什么会出现上述情况呢？若作笼统的回答，可以说，是因为杨荫浏具有独特的知识结构，才、学、识在他身上出现了奇妙的结合；若作更深入的回答，则应该说，是因为风云际会，当此中西文化氤氲交融的世纪，杨荫浏得风气之精华，始终站立在坚实的传统文化的基础上接受西方思想的沐浴，成为"博通古、今、中、外的音乐学家"[②]。他的这个立足点是特别值得注意的。1949年以前，他就锲而不舍地研究了中国的传统音乐；1949年以后，他又进一步开拓了古谱译解、古乐器考古与测音、传统音乐普查、民族乐器改革以及汉语言音乐学等新领域，为理解中国音乐、开辟其资料库藏投入了最大的热情。用黄翔鹏先生的话来说，杨荫浏"是选择了民族音乐的基地，扎根于中国传统、浸润于民族音乐的艺术实践中，在古、今、中、西之间

---

① 《中国音乐史纲》，上海万叶书店，1952年；《中国古代音乐简史》(又名《中国音乐通史简编》)，中央音乐学院中国音乐研究所油印，1959年至1961年；《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981年。

② 黄翔鹏《杨荫浏先生和中国的民族音乐学》，载《传统是一条河流》，人民音乐出版社，1990年。

架起了宏伟桥梁的"[1]。从杨荫浏所进行的广泛的民间调查和深入的音乐史研究来看,他架设这一桥梁的基石,一方面,是通过实物和民间遗存体现出来的中国人民的音乐实践,另一方面,则是内涵丰富的历代音乐文献。

庄子有云:"且夫水之积也不厚,则其负大舟也无力。……风之积也不厚,则其负大翼也无力。"[2]重视基础建设或曰重视史料建设,无疑是杨荫浏学术人生中最宝贵的经验。换言之,《中国古代音乐史稿》的成功,直接依赖于杨荫浏在文献学、考据学中的建树。

一、杨荫浏的文献考据工作

杨荫浏的文献考据工作,既是《中国古代音乐史稿》(以下简称《史稿》)的论述基础,也体现为此书的重要撰著方法。《史稿》所附录的"参考书目"中列举了340多种1911年以前的古籍文献。这些典籍遍布经、史、子、集四部,尤以子、集二部为多。杨荫浏音乐文献工作的主要内容,便是在这些古籍中提取相关的音乐文献资料,加以校释、汇考或编成表谱,使之成为既具原始史料的品质、又符合历史逻辑的学术依据。他的工作,为中国音乐史研究提供了方法上的示范。兹略举几例。

(一) 校释

《史稿》第九章(页222)对白居易《霓裳羽衣舞歌》的描写作出判断:《霓裳羽衣》"全曲共36段;其中只有曲谱、没有歌词的部分,约占一半"。这一论点的依据,便是对原诗的校释。其方法是:先以白居易诗与其注文互释,再以白诗、白诗注与宋代周密《齐东野语》、欧阳修《新唐书·礼乐志》、沈括《梦溪笔谈》的相关文献相互比勘,存其真实(周密之说),剔除讹说(欧阳修、沈括之说),得出正确的结论。

为求得琵琶"拢捻"手法的本义,第九章(页243)也采用了相同的校释之法。《乐府杂录》有云:"曹纲善运拨若风雨而不事扣弦;兴奴长于拢捻,下拨稍软。时人谓曹纲有右手,兴奴有左手。"白居易《琵琶行》又对琵琶女"轻拢慢捻抹复挑"与"沉吟放拨插弦中"作了描写。《史稿》以此二条资料互证,判断"拢捻"相当于后世"推、吟、揉"等左手指法,因而廓清了把"拢捻"理解为"不用拨子弹奏,相当于后世'夹弹、滚'等左手指法"的错误认识。

第十九章(页433,437)表现了校释法的另一种典型。杨荫浏对沈括《补笔谈》关于二十八调系统的原文略加校勘,列出二十八调用音比较表,并将校勘文附于注释。如云:"今《燕乐》二十八调,用声各别:正宫、大石调、般涉调,皆用九声——高五、高凡、高工、尺('尺'字后原文多一'上'字)、高一、高四、勾、六(原文缺'六'字)……"又

---

① 黄翔鹏《杨荫浏先生和中国的民族音乐学》。

② 《庄子集释》,中华书局,2006年,页7。

对宋仁宗《景佑乐髓新经》关于二十八调系统的论述作了校勘,列出八十四调表。校文云:“原文‘姑洗商为高大石’,应作‘姑洗商为中管高大石’;‘蕤宾商为中管商调’,应作‘蕤宾商为中管双调’……”这是杨先生结合自己的音乐实践对文献作出的校勘,属校勘学上的理校。

第二十五章(页673)讨论了南戏《八义记》。《六十种曲》认为此戏是“明徐元著”,《曲海总目提要》则认为是明徐元“据元人《赵氏孤儿记》改编”之作。杨先生将《八义记》与明世德堂本《赵氏孤儿记》相较,发现二者所用曲词大体相同,仅改正了一些错字、修改了少数词句并删去一部分曲牌而已,于是得出判断:应以《曲海总目提要》所说为是。

以上五例,反映杨荫浏是按“无校不读书”的古训,审慎地对待每一条资料的。

(二)汇考

在杨荫浏先生《史稿》的正文和注释中,我们常常可以发现在同一主题下相关文献资料的汇集。例如:

在第一章,杨荫浏专门讨论了“关于原始史料的问题”,提出论证“传说中的远古音乐”时进行资料处理的基本原则。此后从第4页至11页,他以详细的注释列出了关于这一主题的大批音乐史料,包括《吴越春秋》的“弹歌”,《吕氏春秋》的“葛天氏之乐”“士达作为五弦瑟”“阴康氏之舞”“禹之《夏籥》九成”“南音之始”,《礼记》的“《大夏》之舞”,《尚书》的“箫韶九成”,《左传》《论语》的“韶乐”;此外包括见于《周礼》《史记》《淮南子》《庄子》《山海经》的同类音乐史料。这种汇考工作,使《史稿》显示出高度的史料价值。

在第四章(页52),杨荫浏讨论了春秋、战国时期的南方民歌。他为此汇集了见于《乐府诗集》的《徐人歌》、《采葛妇歌》资料,见于《论语》的《接舆歌》资料,以及见于《说苑》的《越人歌》和见于《孟子》的《孺子歌》资料,以说明《九歌》得以产生的深厚背景。

第八章(页207—209)有“民间歌舞和故事情节”一段。为展示隋唐五代的《参军戏》《踏摇娘》等民间歌舞戏的面貌,杨荫浏列举了《乐府杂录》关于黄幡绰、张野狐弄《参军》的记录,《太平御览》引《赵书》、《乐府杂录》关于俳优演“参军戏”和《踏摇娘》的记录,以及《云溪友议》《教坊记》《唐阙史》等唐代典籍关于刘采春善弄《陆参军》、李可及表演《三教论衡》等事迹的记录。这些史料,加强了书中论述部分的真实性。

在第九章(页236—246),杨荫浏叙述了隋唐五代乐工乐伎的音乐事迹。这一叙述,也是同汇考性质的注释并行的:其中汇集了《隋书》《羯鼓录》《唐语林》《全唐诗》《本事诗》《乐府杂录》《明皇杂录》《唐会要》《唐书·礼乐志》《杨太真外传》《碧鸡漫志》《能改斋漫录》《南唐书》《教坊记》等典籍中的大批相关史料。

汇考事实上是杨荫浏的一种工作习惯。1937年,他综合自《宋书》至朱载堉

《乐律全书》等数十种典籍中的乐律学资料，写成长达 57 页的《平均律算解》；1961 年，他从《太和正音》《盛世新声》《九宫大成南北词宫谱》《纳书楹曲谱》等七部明清典籍中摘录有关材料，编成《元王伯成天宝遗事诸宫调拾残寻谱》(手稿)。这些工作的基本方法也就是汇考。这一方法实际上表明了杨荫浏全面占有资料的考据学作风。

（三）表谱

“表”是古典文献学上的一种体裁，首创于司马迁《史记》，而后成为纪传体史书的体式之一。其特点是按年次或类别列记复杂事项，具有以简驭繁的功能，所以在考据学家那里发展成一种著作方式，又称“表谱”。在《史稿》中，这种著作方式得到反复使用，往往代表了对一大批文献资料的整理和概括。

在关于“元杂剧”的章节里，杨荫浏先后编制了如下表格：一、《录鬼簿》所列作家时代及生地表(《史稿》页 504—508)；二、元杂剧现存乐谱一览表(页 513—532)；三、元杂剧同曲异体之音乐资料表(页 617—626)。第一表实际上是大量考据工作的总结：先据楝亭藏书十二种本《录鬼簿》去掉属于金代的董解元一人，又据天一阁本《录鬼簿》加上张云庄、奥殷周、赵伯宁、王元鼎、刘士常、虞伯生、元化问等七人，共收《录鬼簿》中所载元杂剧作家 158 人；然后按王国维所分的三个时期(“蒙古时代”“一统时代”“至正时代”)列出各剧作家所处时代及出生地的情况；并设标记以表示某剧作家的剧本仍有存于今者。第二表则是依“词作者”、“剧名·折数·牌名·首句”和“现存曲谱”诸项对元杂剧现存乐谱情况的全面总结。若配合第一表，便可快速查知某一剧作家的现存乐谱情况、其背景及其出处。第三表可以视作一项校勘学的工具，因为它将元杂剧中至今存有较多曲例的一些曲牌，联系其乐谱出处，分为“宫调与曲牌名”“所属《杂剧》及其折数”“曲数”“《九宫大成谱》中乐谱之卷页数”等项予以著录，可供研究者据以考查同一曲牌下的辞体变异。这三份表谱其实是一脉相承的，它们从不同角度展现了元杂剧剧目、剧本、曲调的创作及保存情况。

另外，《史稿》还编有“宋代南戏乐谱情况保存表”(页 362—364)和“元南戏现存乐谱一览表”(页 643—693)。前者依“剧名”“歌词”“现存曲谱”等项目著录了四种宋代南戏——《王魁负桂英》《王焕》《乐昌分镜》《陈巡检梅岭失妻》的现存乐谱情况，共著录 40 曲；后者依“剧名、词作者、出数、曲数、出名、牌名、首句”及“现存乐谱出处”诸项记录了元南戏现存乐谱情况，共著录 481 出存有乐谱的元代南戏和 501 曲另曲曲谱。这是关于宋、元南戏乐谱的重要工程。

杨荫浏在《史稿》一书中，亦据古代目录学成果来概括某时期的音乐文献面貌。例如据《汉书·艺文志》所载音乐书目，推测秦汉时期音乐文献的规模，并推测“歌诗”“声曲折”等名目所反映的乐谱情况(页 133)。又如据《隋书·经籍志》的“乐类”、“字类”、“历数”类、“总集”类，据《新唐书·艺文志》的“乐类”“谶纬类”“小学

类”,论述隋唐五代音乐文献的规模与分布(页267)。如果把古籍目录也看作一种表谱,那么可以说,杨荫浏在运用表谱和目录来从事学术研究方面,有很高的造诣。这反映了他深厚的古典文献学修养。

(四)比证

按照传统的理解,考据的实质是文献研究,可以看作文献学的分支。20世纪,在新学科和新观念的影响下,考据学被赋予了新的内容。王国维所说的“二重论证”,陈寅恪所说的“取地下之实物与纸上之遗文互相释证”、“取异族之故书与吾国之旧籍互相补证”、“取外来之观念与固有之材料互相参证”,展示了考据学的新境界。这种新境界,在杨荫浏的《史稿》中表现为丰富多样的比证。

第一种情况是以新的观念和旧的材料相比证。例如战国末年的《荀子·成相》篇,在过去一直是作为赋文看待的。但它共有56章,每章都重复一种文字结构格式,有明显的节奏感,显然同音乐有关。杨荫浏遂引入“今天中国有几百种用来讲唱故事的歌曲,我们称之为说唱音乐”的新认识,判断“它是用一种叫做‘相’的击乐器打着节奏而同时歌唱的一种诗篇”(页56)。这是一个合理的新见解,已被近年出土的汉代说唱俑证明。

同样的情况又见于对《诗经》和《楚辞》艺术形式的论证(页57—72)。面对这两部素来被当作文学总集来看待的作品,杨荫浏引入音乐文学的认识角度,首先根据诗歌的章句结构应与乐曲的曲式结构基本一致的规律,为《诗经》中《国风》和《雅》两类歌曲归纳出十种曲式;其次判断《九歌》是民间祭祀时应用的一套乐曲,11首歌曲均属重复同一曲调的民歌形式;此外还具体分析了《楚辞》中的“乱”“少歌”“倡”等三种曲式因素。他对“乱”的分析步骤是:先提出楚辞中六首用到“乱”的歌曲(《离骚》《招魂》《涉江》《哀郢》《抽思》《怀沙》),再一一列出其中“乱”的文辞,最后考察其章法结构上的特点,确定了“乱”的音乐特征。这些特征是:一般长于其前的各歌节,适于突出高潮;在音乐上必然有节奏的改变,适于配合高潮;在旋律的运用、速度的处理、音色的安排、唱奏者表达手法的运用等方面,都有其突出之处。这样一来,《诗经》和《楚辞》这两部古老的典籍,便被赋予了新的内涵。

另外值得提及的是《史稿》关于魏晋大曲曲式结构的部分(页114—119)。在这里,杨荫浏引入音乐形式的分析角度,根据《乐府诗集》《宋书·乐志》中的记载判断:魏晋大曲有多节歌词,可用同一曲调反复歌唱,每次歌唱之后加上了不唱的“解”;有时另加进华丽宛转的抒情部分“艳”,或紧张快速的部分“趋”。“艳”多用在一曲之始,偶亦用于一曲之中;“趋”则用于一曲之末。关于“解”,历来研究者一直是从文学角度认识的,即认为“解”等同于歌词的“章”,所谓“一章为一解”;但从音乐角度看,这种解释是不全面的。杨荫浏遂依据《新唐书·礼乐志》《羯鼓录》《太平御览》《乐书》的有关记载,推断“解”是大曲中歌曲之后的器乐演奏部分,或是用器乐伴奏进行舞蹈的部分。他认为,所谓“一解”即是第一次奏乐或舞蹈,余皆类推;

"解"的音乐特点是常用于乐曲末尾，速度较快，热烈奔放；这些特点，可以用现在的民间歌舞《二人台》作形象的比证。同时，杨荫浏以《宋书·乐志》中所载相和大曲《白鹄》(又名《艳歌何尝行》)的歌辞为例，一一注明了"艳""歌""解""趋"在歌辞中所对应的位置，直观而形象地再现了完备的《大曲》曲式。

以上诸例可以显示杨荫浏比证之法的意义：它从一个崭新的角度发掘了史料，从而丰满了关于中国古代音乐发展形态的描写，突破了音乐史与文学史模糊相混的局面。这对于中国古代音乐史的研究、对于中国音乐文献的研究，都有重大的促进作用。

第二种情况是以"有声"的史料和无声的史料相比证。在《史稿》之前，各种音乐史论著多谈乐律、宫调理论等无声的音乐史问题；即使对一些重要的音乐品种如元杂剧、南北曲之类，也多列文词而不见曲谱。杨荫浏则以大量音乐谱例充实了关于音乐史的论述，使无声的音乐史成为历史。《史稿》引用的曲例，仅完整曲例就达84首之多，而且大多数曲例都有相应的音响资料。以下二例可以表明，他是用比证之法来处理这些资料的。

一个例子是关于南宋词人姜夔的曲例。姜夔因精通音乐而知名，他的《白石道人歌曲》中载有17首词作的乐谱，其中14首是他的自度曲，全以工尺谱的形式记录并流传下来，成为音乐史上极为珍贵的资料。杨荫浏根据这一资料，对"旁谱"予以校勘和注释，并联系今五台山《八大套》和西安鼓乐来译谱，完成了《宋姜白石创作歌曲研究》，使长期绝响的《白石道人歌曲》重新被之歌喉。《史稿》选用了这一研究成果中的《扬州慢》和《杏花天影》两首曲例，以说明宋代词乐的内容及音乐特色。

另一个例子是关于杂剧、南戏、诸宫调、南北曲的曲例。杨荫浏不仅利用现存乐谱建立了大量曲例，而且从曲例中总结出了元明清戏曲音乐在曲式结构、旋律行进、节奏特点等方面的规律。例如关于元杂剧"套数"的曲式结构，杨荫浏从现存曲谱中归纳出七种不同的曲式：(1) 一般的单曲联接；(2) 参以两曲循环相间的手法；(3)《么篇》——同曲变体的连用；(4)《煞》——结尾前同曲变体的连用；(5)《隔尾》；(6) 一曲的着重运用；(7) 转调。在说明每一种曲式的结构特点时，杨荫浏又以具体的杂剧折数为例，依次序列出其联用的曲牌，有的还引用相应译谱予以直观展现。这样就对"套数"的曲式结构作了充分而有力的说明。正是在掌握了大量曲谱文献并熟谙其音乐原理的基础上，杨荫浏对元杂剧的旋律特点和节奏特点，对南北曲的音阶形式、板眼形式和字调配音通例，对明清器乐合奏如陕西鼓乐、北京寺院管乐、山西八大套、十番鼓等乐种的音乐特点，都作出了科学的概括。

以上诸例，也可以理解为理论与实践的相互比证。正如黄翔鹏所说，其意义在于成功地"把中国音乐史从文字的历史中解放出来，使之成为富有实践意义的、谱

例宏富的历史"①。

二、杨荫浏时期的中国音乐文献学

杨荫浏的《中国古代音乐史稿》并不是孤立的现象。所有以"中国音乐史"为名的著作都出现在20世纪,其数量且达到近二十部之多,仅此一点便提示了《史稿》的学科背景;而《史稿》重文献考据的倾向,则是同20世纪前八十年中国音乐文献学的发展密切相关的。

这一时期中国音乐文献学的成就,首先体现为对中国音乐古籍的整理。早在1908年,刘师培就撰有《琴操补释》一卷,以孙诒让平津馆《琴操》校本为底本,有简略的校勘。至1929年,蔡桢撰成《词源疏证》一书,取古籍中论及《词源》的各种文字汇录并详加校释;在专述音律的部分(如律吕宫调各图表及燕乐谱字),则参考《声律通考》等书予以校正。此后专门致力于音乐古籍整理的学者,有任半塘(二北)、丘琼荪二人。任半塘的《教坊记笺订》出版于1962年,对《教坊记》这部重要的唐代音乐典籍进行了翔实的校释。《教坊记》今日之传本不过二千八百余字,却记录了初盛唐时音乐、歌唱、舞蹈、戏剧、百戏等伎艺生活的繁盛局面,内容包括教坊制度与人事、杂曲曲名、大曲曲名和曲调本事,反映了当时文治、武功、礼俗、宗教、物情、民隐等社会文化生活。任先生于此书(特别是曲调部分)考之甚详,在内容方面亦有所增补,是迄今为止最完善的音乐古籍注释本。邱琼荪的《历代乐志律志校释》则是整理古代正史乐志、律志的重要著作。全书计划编为五编:两汉、南北朝、隋唐五代、宋辽金、元明清各为一部。1964年由中华书局出版的第一分册,含《史记·乐书》《史记·律书》《汉书·乐志》《汉书·律志》《后汉书·律志》五种志书的点校和注释。这部书,为中国乐律学史研究和雅乐制度研究,奠定了基础。

除音乐古籍整理以外,音乐史料编纂亦有骄人的成绩。早在1913年,周庆云即编成《琴史补》二卷、《琴史续》八卷。前者补朱长文《琴史》之所遗,后者续记北宋以后六百余名琴师,且逐条注明出处。此后在杨荫浏担任所长期间,音乐研究所(曾名民族音乐研究所)投入巨大力量编辑音乐史料,主要成果有《中国古代音乐史料辑要》《中国古代乐论选辑》《琴曲集成》等三部著作。《中国古代音乐史料辑要》于1962年由中华书局影印出版第一辑,其资料辑自《北堂书钞》《艺文类聚》《初学记》《太平御览》《册府元龟》《玉海》《山堂肆考》《三才图会》《子史精华》等26种类书,涉及艺能、制作、飨宴、挽歌、律吕、讴谣、吟唱、鼓吹及各种乐器,保存了许多散佚不传的音乐资料,在校勘学上有很高价值。《中国古代乐论选辑》于1982年由人民音乐出版社出版。它所选录的论乐资料,来源于从先秦至清末一百三十余种历

① 黄翔鹏《杨荫浏先生和中国的民族音乐学》。

代文献典籍。它在编选时注意版本，注意校勘考订，亦是文献学上的巨著。《琴曲集成》则始编于1958年，由中华书局陆续影印出版(1975年前出版2辑，1981年后出版24辑)。此书全面收录现存的历代琴谱及相关著作，包括一百五十多种琴书和三千多份琴曲谱。各辑有例，有所采琴书的提要，有索引，是关于中国七弦琴艺术及历史研究的宏大工程。

出于普及的需要，1950年代以来，还出现了一些以注释为主要形式的音乐史料选辑。其中较具代表性的是人民音乐出版社于1958年出版的《全唐诗中的乐舞资料》和吉联抗编于1958年至1987年的一系列著作。前者由欧阳予倩主编，据内府刻本《全唐诗》收录了音乐、舞蹈、服饰三大类资料；后者则包括《乐记译注》《孔子孟子荀子乐论译注》《墨子非乐译注》《嵇康声无哀乐论译注》《两汉论乐文字辑译》《吕氏春秋音乐文字译注》《春秋战国音乐史料》《魏晋南北朝音乐史料》《秦汉音乐史料》《隋唐五代音乐史料》《辽金元音乐史料》《宋明音乐史料》《琴操》《古乐书佚文辑注》等十多种古代音乐史料著作。这些著作虽未符合严格的文献学规范，但它服务于相当广泛的音乐史教学需要，解决了一般音乐工作者的常用文献资料的问题。

这一时期中国音乐文献学第三方面的成就，是音乐学工具书的编纂。其中首先产生的是琴学书目。1914年，周庆云在编辑琴史资料的同时，亦编成了《琴书存目》《琴操存目》《梦坡室收藏琴谱提要》等著作，为古琴专有目录之始。此后汪孟舒于1953年编有《编年考存琴书简表》，北京古琴研究会于1958年编有《存见琴书简明提要表》。但古琴书目的集大成著作，亦即“关于古琴曲传谱、解题、歌词三个方面的汇典”，则是在查阜西手中完成的。1958年，音乐出版社出版了查阜西《存见古琴曲谱辑览》。此书从古琴专书和有关古琴的各种文献中辑出关于现存三千多首古琴曲的解题资料，介绍了各曲谱的出处及其结构、弦法、本事和歌词；并以曲名为纲，列出琴曲索引表、据谱参谱表、别名异名琴曲表，以反映琴曲创作、改编的历史轨迹。1962年，在这部书的基础上，查阜西进一步编写了《琴曲集成》的“原书据本提要”。

随着中国音乐史研究的发展，在琴学书目之后，综合性的音乐书目也产生出来。1928年，袁同礼编有《中国音乐书举要》；1932年，杜镜编有《知见音乐书草目》；此后又出现了《北京图书馆中国音乐书目》、《古代音乐书目》(吕骥编)等音乐书目稿本。比较起来，这一时期最重要的音乐书目，是王运熙先生的《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》和王世襄的《中国古代音乐书目》。前者载于1958年出版的《乐府诗论丛》之中，共著录有关汉魏六朝音乐文学研究的书目48种，并以提要的方式，介绍了每书的作者、版本、分卷方式、各类内容、编写体例和学术价值。后者于1964年由人民音乐出版社出版，共收录1840年之前的古代音乐书籍一千四百余种，各书皆按年代先后序列，录书名、著者、成书或刊行年代、版本、收藏处及索书号等，分为存见、待访、散佚三个部分。这是音乐学界所编的质量最高的一部目录

学著作，后来亦编为音乐研究所《中国音乐书谱志》的古代部分。

以上三方面工作，实际上是由文史工作者和音乐研究者分别完成的。一般来说，刘师培《琴操补释》、蔡桢《词源疏证》、任半塘《教坊记笺订》、王运熙《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》等书，应属文学研究的著作，因为它们是为古代文学研究的需要而编辑出来的；而王世襄、丘琼荪等人则属中国文化史研究者。在音乐研究者方面，除古琴家的著作外，这一时期的文献学著作主要有四种：杨荫浏所著的《宋姜白石创作歌曲研究》（音乐出版社，1957 年）和在杨荫浏、李元庆组织下编成的《中国古代音乐史料辑要》《中国古代乐论选辑》《琴曲集成》。由此可见，即使从中国音乐文献学的角度看，这一时期也可以称作“杨荫浏时期”。在这一时期，杨荫浏所建树的不仅是中国音乐史学的高峰；准确地说，他展开的是理论建设、资料建设这样两片相辅相成的巨翼。他的《中国古代音乐史稿》，不仅顺应了重视文献考据的潮流，而且有力地推动了这一潮流。

三、中国音乐文献学的发展趋势

1984 年，杨荫浏在北京逝世。随着社会文化的大幅度转变，中国音乐学也进入新的时期。广大音乐研究者纷纷投身文献整理工作，音乐文献学这一古老而年轻的学科遂呈现遍地开花的局面。其中成绩较显著的是音乐史料的编纂。以论文形式发表的成果有金建民的《中国古代筝手史料辑要》、宋芳松的《中国正史中的朝鲜古代音乐史料》、郑祖襄的《宋元明琵琶史料拾零》、胡家勋的《古彝文文献中的乐舞史料钩沉》、林大雄的《中国正史中的中朝音乐文化交流史料研究》；以专著形式发表的成果有任半塘、王昆吾的《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，金千秋的《全宋词中的乐舞资料》，蔡仲德的《中国音乐美学史资料注释》以及修海林的《中国古代音乐教育史料汇编》。[1] 在音乐古籍整理方面亦有一批成果问世，例如继中央民族学院艺术系文艺理论组编写《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》之后，凌其阵等人对《溪山琴况》作了译注，吕骥撰写了《〈乐记〉整理本注译》，王德埙发表了《〈碣石调·幽兰〉卷

---

① 金建民《中国古代筝手史料辑要》，载《中央音乐学院学报》1984 年第 4 期；宋芳松《中国正史中的朝鲜古代音乐史料》，载《中国音乐》1990 年第 2 期；郑祖襄《宋元明琵琶史料拾零》，载《中央音乐学院学报》1994 年第 2 期；胡家勋《古彝文文献中的乐舞史料钩沉》，载《音乐研究》1996 年第 2 期；林大雄《中国正史中的中朝音乐文化交流史料研究》，载《中国音乐学》1999 年第 1 期；任半塘、王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，巴蜀书社 1990 年版；金千秋《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1990 年版；蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》，人民音乐出版社 1990 年版；修海林《中国古代音乐教育史料汇编》，载《中国古代音乐教育》，上海教育出版社 1997 年版。

子谱点注》，刘崇德主编了《新定九宫南北词宫谱校译》。[①] 音乐目录学在这时也有了长足的发展，产生了金建民《我国古代曲谱举要》、余建民《我国古代音乐论著举要》、郭林《我国古代音乐文献述要》、薛宗明《中国音乐文献目录总览》、王益声《中国古代曲名录》等一批专题的和综合的目录。[②] 甚至音乐文献学理论亦提上了研究者的日程。1989 年以来，各刊先后刊载了一批以音乐文献学和音乐文献工作为研究对象的论文，其中较具代表性的有：王小盾《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》，李石根《音乐资料与音乐资料学》，郭林《论音乐文献学》，冯洁轩、秦序《中国音乐（古代部分）文献学建设》，冯洁轩《中国古代音乐文献中的若干训诂问题》和赵玉卿、郑莲《古典音乐文献学漫谈》。[③] 这种情况，意味着一个新学科已经呼之欲出了。事实上，中国音乐研究所于 1985 年编成的《中国音乐词典》——这部收录 3560 条（包括参见目 800 条）中国音乐学术语并附有大量谱例、图片的工具书，[④]便是对以往音乐学和音乐文献学成果的总结。

在这一时期，音乐文献学表现了趋于专门和精密的特点。同 1929 年的《词源疏证》相比，1990 年由浙江古籍出版社出版的《词源校笺》（作者郑孟津）改变了重文辞轻音乐技术的倾向，而成为真正的音乐文献学作品。此书以《词源》上卷词乐部分和书中有关音乐的其他部分为主要校笺对象，参考海内外相关著述及文献资料，对其中的音谱、图像、叙诀和疑难文字进行了详尽的分析推断。继丘琼荪《历代乐志律志校释》（第一分册）、任半塘《教坊记笺订》之后，1987 年，齐鲁书社出版了苏晋仁、萧炼子的《〈宋书·乐志〉校注》。此书以多种版本互校，并以《通典》《太平御览》《册府元龟》《乐府诗集》中的相关资料作参证，疏解了故实，考订了史源，为音乐史研究提供了一份可以信凭的整理本图书。此外，在校释乐律学专书方面，冯文

---

① 《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，人民音乐出版社 1979 年版；凌其阵《〈溪山琴况〉译注》，载《乐府新声》1983 年第 1—2 期；吕骥《〈乐记〉整理本注译》，载《中央音乐学院学报》1989 年第 2 期；王德埙《〈碣石调·幽兰〉卷子谱点注》，载《中国音乐学》1995 年第 1 期；刘崇德《新定九宫大成南北词宫谱校译》，天津古籍出版社 1997 年出版。

② 金建民《我国古代曲谱举要》，载《中国音乐》1989 年第 1 期；余建民《我国古代音乐论著举要》，载《中国音乐》1990 年第 1 期；郭林《我国古代音乐文献述要》，载《四川图书馆学报》1990 年第 5 期；薛宗明《中国音乐文献目录总览》，参看薛宗明《中国音乐文献目录总览前言》，载《音乐探索》1993 年第 3 期；王益声《中国古代曲名录》，载《交响》1995 年第 2 期。

③ 王小盾《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》，载《黄钟》1989 年第 4 期；李石根《音乐资料与音乐资料学》，载《音乐研究》1990 年第 1 期；郭林《论音乐文献学》，载《音乐探索》1990 年第 3 期；冯洁轩、秦序《中国音乐（古代部分）文献学建设》，载《中国音乐年鉴》1991 年；冯洁轩《中国古代音乐文献中的若干训诂问题》，载《音乐研究》1994 年第 4 期；赵玉卿、郑莲《古典音乐文献学漫谈》，载《交响》1998 年第 4 期。

④ 《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985 年。

堉做了大量工作。1986年和1998年,他在人民音乐出版社先后出版了明代朱载堉的《律学新说》《律吕精义》的标点注释本。由于注释的重点在乐律学方面,并附有算术注释,因此,他的工作还反映了以乐律学研究带动音乐文献学工作的时代倾向。

本时期音乐文献学的另一特点是注意运用考古学的资料,其契机则是1970年代后期湖北随县曾侯乙墓的考古发现。在曾侯乙墓中不仅出土了大批乐器,而且出土了钟磬及附件铭文总计达4567字。1981年,湖北省博物馆曾发表《随县曾侯乙墓钟磬铭文释义》一文①,讨论这些铭文的文义;1997年,崔宪又以裘锡圭、李家浩的钟铭考释为底本,对曾侯乙编钟铭文2828字的乐律内涵再作详尽梳理,著有《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》一书②。此书既以测音资料与钟磬铭文勘比对证,又以琴律调律法与钟律调律法勘比对证,尝试了音乐文献学的一些独特方法,因而展示了考古文献运用于音乐学研究的广阔前景。

但从更为宏观的角度看,本时期音乐文献学最重要的一个事件,却是中国艺术研究院"中国乐律学史"课题组的成立——它明确显示了本时期所特有的学科建设的自觉。这一事件是由中国音乐研究所黄翔鹏研究员发动的。1988年,黄翔鹏撰文提出了建设"中国乐律学史"学科的设想,指出其目的是"为中国传统音乐基本理论的建设做基础工作";他认为理论的系统性要以资料的系统性作保证,因此,"文献学的整理工作"、"抢救民间艺人中口传的乐律学理论或知识"是学科建设的两大迫切需要。作为这项工作的实施细则,他并且具体地拟出了一批研究选题,其中第一部分就是作为音乐文献学著作的"资料丛刊"。③ 1989年8月,在以上一文的指导下,黄翔鹏主持召开了课题组第一次工作会议。会议确定了"历史文献组""历代学术疑案组""基本原理组"的分工,进而确定了历史文献工作的主要项目:

(一) 音乐古籍整理

1. 历代史籍(正史、别史、政书等)乐志律志校释
2. 历代音乐专著校释
3. 古乐书辑佚(辑录已全部散佚的乐书)
4. 古乐书校录(辑录部分散佚的乐书)

(二) 音乐史料汇集

1. 断代音乐史料汇集

---

① 《随县曾侯乙墓钟磬铭文释义》,载《音乐研究》1981年第1期。

② 崔宪《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》,人民音乐出版社,1997年。

③ 黄翔鹏《对中国乐律学史学科建设问题的一个初步构想》,载《音乐学术信息》1989年第3期;又载《中国人的音乐和音乐学》,山东文艺出版社,1997年。

2. 专题音乐史料汇集
3. 古谱汇集
4. 乐器志

（三）中国音乐学史料学概论

这些项目既反映了中国音乐文献学的范围，又反映了它的主要方向，事实上为一个新生的学科绘制了血肉丰满的蓝图。

有心的观察者会注意到，黄翔鹏的学术活动反映了两个富于生命力的思想。其一，他认为学科建设的根本是队伍建设，因此，他非常重视把年轻的研究者纳入课题组；其二，他认为学科建设的实质是学术规范的建设，因此，他重视分工，重视专业训练，主张把博士研究生送进综合性大学作文献学的进修。黄翔鹏的这些思想使他的事业远远超出了体能上的限制。1997 年，他因病逝世，而他所设计的中国音乐文献学工作却蓬蓬勃勃地开展起来。例如在我所属的扬州大学和上海师范大学，“音乐文献学”或“中国音乐文学”便已成为博士生的培养方向；在实施以下项目的同时，一批跨学科的人材也成长起来：

（一）《历代乐志律志校释》。此项目拟在邱琼荪先生同名成果的基础上，对《隋书》《旧唐书》《新唐书》《旧五代史》《宋史》《辽史》《金史》《元史》《明史》《清史稿》所载的十一种乐志、律志进行全面整理，依据其各种版本加以校勘，利用全部已有成果加以笺释。它已被列为全国高等院校古籍整理规划项目和国家新闻出版署重点出版物计划项目。来自西南师范大学音乐学院的李方元、来自武汉音乐学院的孙晓晖、来自徐州师范大学的王福利参加了这一项目。

（二）《古乐书钩沉》。此项目拟对宋以前的散佚乐书作彻底清理，包括正文校辑和书名解题两部分。目前已从各种类书、总集和子史注疏中辑出《琴清英》《琴操》《元嘉正声伎录》《大明三年宴乐伎录》《乐府歌诗》《古今乐录》《古歌辞》《乐纬动声仪》《太乐令壁记》《乐府古题要解》等五十多种音乐典籍。中国音乐研究所张振涛曾参加此项目的部分工作。

（三）《汉文佛经中的音乐史料》。此项目对汉文佛经中的音乐史料作了系统整理，属专题音乐史料汇集。现已完成，共 80 万字。它包括《音乐神话》《佛国世界的音乐》《音声中的哲学》《早期佛教与俗乐》《供养佛僧的音乐》《方音与一音》《声才和辩才》《如来音声》《菩萨音声》《佛教音乐传入中土》《中土佛教音乐》《日本所传的佛教音乐》等十四章，每章若干类，各类按时代先后提供了大批人所未见的音乐史、乐律学、乐器学的资料。

（四）《乐府诗集笺校》。此项目拟以集校集释的方式对中国最重要的音乐文学典籍《乐府诗集》加以整理研究，属历代音乐专著校释。现已投入五名博士生，进行《乐府诗集版本考》《乐府诗集引用书考》《乐府诗集人名考》《乐府诗集所记制度

考》《乐府诗集地名考》等具体工作,作为校释和研究的基础。来自湖南师范大学艺术学院音乐系的喻意志参加了这一项目。

不难预见,一旦完成上述项目,一部中国乐律学史或礼乐制度史,一部音乐文献学或音乐学史料学,以及一部中国佛教音乐史和一部中国音乐文学史,都将获得坚实的基础——不仅是资料和成果的基础,而且是人材、经验和学术规范的基础。

四、结　　语

1999 年 11 月,来自各地的音乐研究者在北京参加了纪念杨荫浏诞辰一百周年的学术会议。会议期间反复讨论了这样一个问题:在杨荫浏之后,中国的音乐学能否复兴? 在新的世纪,我们能否建立更为雄伟的学术高峰? 人们有很多理由作悲观的回答,因为像杨荫浏这样一个百科全书式的音乐学家,是需要特殊材料和特殊机遇造就的。由于政治风波、经济浪潮对传统文化的冲击,有些机遇我们可能永远失去了。

但面对一百年来、尤其是近二十年来的学术发展,我们却似乎有更多的理由为中国音乐学感到乐观,因为它毕竟是一条渐次壮大的河流,而且,它目前正处在空前富足的时期。学术形势进入百年未有的佳境,我们不缺乏雄心;民族音乐学、实验音乐学等新学科得到迅速发展,我们不缺乏方法和手段;考古学、民俗学、历史学的成就日新月异,我们不缺乏相邻学科的支持;从黄翔鹏的《乐问》和他关于曲调考证的系列论文看,我们也不缺乏问题和解决问题的思路。我们所缺少的只有一样:实现雄心的基础、施展手段的对象、解决问题的依据——一个新的、雄厚的资料库藏。

这就是我们为上述问题提供的简单的答案。我们认为,关于“杨荫浏之后”的问题,无疑要转换为如何加强考察和采集、如何加强音乐文献学建设的问题。这既是振兴中国音乐学的必由之路,也是推动新的学术高潮的基本条件。也就是说,如果我们不再瞩目于造就一个学术伟人,而是瞩目于造就一代学术群体,那么,我们完全可以通过踏实的基础建设,去创造比 20 世纪更为雄伟的学术高峰。学习杨荫浏,超越杨荫浏,这正是我们走到一起,为杨荫浏先生举行纪念大会的最重要的意义。

(同喻意志合作完成,原载《中国音乐学》2000 年第 3 期)

关于《古今乐纂》和音乐文献的辨伪

提要：本文对《古今乐纂》一段佚文作了详细考证，阐释了其中蕴含的音乐史信息，进而确认了这段史料的真实性。本文并通过对"《古今乐纂》伪造说"的分析，提出了音乐文献辨伪的原则和方法，即：

一、读懂文献，正确标点；

二、对相关史料作客观比较，避免先入为主的成见；

三、"多闻阙疑"，用充分考据的方式和保留沉默权的方式处理疑点；

四、以"同情的理解"批判对象，尊重其时代属性和表述习惯；

五、注意个别现象与制度化现象的区别，以及事物名称在广义与狭义上的区别，避免比附；

六、作判断时寻找系统的证据，不立孤证，更不立臆说；

七、正视不利于己说的证据，不故意回避；

八、考查著录之时要做到资料完备，并和推究征引相结合；

九、正确理解同书异名、同名异书等情况，分清名实；

十、提升修养，达到"知"的境界。

郑祖襄教授是一位出色的学者，他的工作一直受到学术界关注。最近，在《音乐艺术》2008年第1期，他撰文提出《古今乐纂》一段文字是伪造的，我读过以后，不免也想参加一点意见。因为这段文字谈到了"九部""十部""坐部"等问题，是中国音乐史上的一条重要史料。对这段文字作符合历史真相的理解，无论是证实它还是证伪它，都是具有重要意义的。就此而言，他的工作值得尊重，也值得响应。另外，古籍辨伪是一项技术性很强的工作，过去人的说法是"说有易，说无难"，因此，不可能一蹴即就，而需要商量琢磨。为使中国音乐学界建立更加科学的辨伪学，也为了推进关于中国古代音乐文献的研究，今拟提出几个问题加以讨论。希望

得到各位专家的批评指正。

一、如何解读《古今乐纂》这段史料

《古今乐纂》这段史料见于《玉海》卷一〇五，广陵书社 2003 年影印本第 1916 页上栏。今标点如下：

> 徐景安《乐书》："《古今乐纂》云：'隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺之乐并，合佛曲、池曲也。石国、百济、南蛮、东夷之乐，皆合野音之曲、胡旋之舞也。唐分九部伎乐，以汉部燕乐为首外，次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国，合为十部。……'"

在我看来，这段话谈了两件事。第一件事是追述隋文帝所建立的七部伎乐，谈到几个合并。参考《隋书·音乐志》可以知道：其中一个合并是以"汉乐坐部"和陈国乐舞《后庭花》合并，并为"国伎"；第二个合并是把西凉乐和清乐合并，并为"清商伎"；第三个合并是把龟兹乐和五天竺之乐合并，并为"龟兹五天竺之乐"。这样就造成了三大块的结构：一块是汉旧乐；一块是"合佛曲、法曲"（据陈旸《乐书》，文中"池曲"是"法曲"之误）的新俗乐，包括清商乐、龟兹天竺乐；一块是"合野音之曲、胡旋之舞"的四夷乐，即石国乐、百济乐、南蛮乐、东夷乐——总共七部乐。这里说的第二件事是唐代建十部乐，不再把"西凉与清乐并"，而是直接分为燕乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国等十部。不过，唐代十部乐和隋代七部乐一样，仍然是以汉族风格的音乐（"燕乐""清乐"等）为首的。

这段史料所记的两件事，后一件事和《唐书》的记述相吻合，前一件事则和《隋书》的记述大同小异。《隋书》卷一五《音乐志》说："始，开皇初定令，置七部乐：一曰国伎，二曰清商伎，三曰高丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎，又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"[1]同《古今乐纂》相比，两者所记七部乐有如下出入：

---

① 《隋书》，中华书局，1973 年，页 376—377。

关于七部乐的两种记录对照表

《隋书》	《古今乐纂》
1. 国伎	2. "西凉与清乐并"
2. 清商伎	1. 汉乐坐部和陈国乐舞《后庭花》
3. 高丽伎	7. "东夷之乐"
4. 天竺伎	3. "龟兹、五天竺之乐并"
5. 安国伎	4. 石国之乐(含安国、疏勒、康国、突厥等乐)
6. 龟兹伎	
7. 文康伎	
归属不明的部类:疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。	5. 百济之乐(含百济、新罗、倭国等乐)
	6. 南蛮之乐(扶南乐)

这份表格中的括号部分,是我的推测。作推测的理由有以下三条:其一,《古今乐纂》说"石国、百济、南蛮、东夷之乐,皆合野音之曲、胡旋之舞也"。如果说《胡旋舞》来自康国等地(白居易诗注:"胡旋女出康居"),那么,"石国、百济、南蛮、东夷之乐"实际上是四方"野音"的总汇。也就是说,它包含了被《隋书》称作"杂有"的疏勒、扶南、康国、突厥、新罗、倭国等伎。其二,据《三国史记》《日本书纪》等古书记载,至晚在公元3世纪,日本和新罗、百济之间就有了音乐交往。到公元6世纪,日本、百济、新罗之间的乐人交往逐渐频繁。在这一时期,日本同中国之间的音乐往来是经由百济和新罗实现的。因此,以中国的眼光看,百济、新罗、倭国的音乐是一体的。[①] 其三,石国、安国、康国、突厥等四国位于丝绸之路北道,石国居其中心位置。《通志》卷一九六《西戎传》说到:石国"本汉大宛北鄙之地,东与北至西突厥界,西至波腊国界,西南康居界,南至率都沙那国界";而安国(安息)"北与康居"接。[②] 正因为这样,当时人习惯举石国之乐而包含安国、疏勒、康国、突厥之乐。

不过,即使撇开括号部分,这份对照表也告诉了我们一个隐秘的事实。这就是:在隋代初年,曾经存在一个不为今人所知的燕乐分部方案。它仍然分为七部乐,但它更注意地域和音乐文化属性的分类。考虑到音乐文化属性,它把来自龟

① 详见另文。兹略举两例,一例反映日本同新罗的音乐交往,一例反映日本、中国之间以百济为中介的音乐传播:(一)《日本书纪》卷一三允恭天皇四十二年(453):"新罗王闻天皇既崩,而惊愁之,贡上调船八十艘及种种乐人八十。是泊对马而大哭,到筑紫亦大哭。泊于难波津,则皆素服之,悉捧御调,且张种种乐器。自难波至于京,或哭泣,或歌舞,遂参会于殡宫也。"(二)《日本书纪》卷一四雄略天皇十年(466):"秋七月,有从百济国逃化来者,自称名曰贵信。又称:贵信,吴国人也,盘余吴琴弹壃手屋形麻吕等是其后也。"《新订增补国史大系》,东京:吉川弘文馆,2000年,第1册,页349,380。

② 《通志》,中华书局,1987年,页3154,3138。

兹、五天竺的音乐(即具有宗教内涵的音乐)合为一部;考虑到地域属性,它参考历来的东夷、西戎、南蛮、北狄之分,作了东夷之乐、石国之乐、南蛮之乐、百济之乐的分类。从理论上看,它的七部分类是要比《隋书·音乐志》所记的七部乐更加整饬的。因为它交代了对"野音"的处理办法,而《隋书·音乐志》只用"杂有"二字,就把"疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎"统统含糊过去了。

以上对这段史料所作的理解,和郑教授的理解不同。郑教授说:"文字概念逻辑上的混乱,已经说明这段史料不可轻信";其"文字表述出现如此低劣的逻辑矛盾,难以相信是出自一本音乐专著"(页 99)。[1] 而我却认为,这种"混乱"和"低劣"未必怪得了古人,因为它是由于现在的标点符号造成的。比如郑教授把前两句话标点为:"隋文帝分九部伎乐,以汉乐坐部为首。外以陈国乐舞《后庭花》也;西凉与清乐并龟兹五、天竺之乐并合佛曲、池曲也;石国、百济、南蛮、东夷之乐,皆合野音之曲胡旋之舞也。"(页 97)这样一标点,这段话的确就显得"文字逻辑不通"(页 101)了。据记载,在隋唐乐部中,陈国乐舞《后庭花》从来没有成为单独一部;而按郑教授的标点,这段话却好像是说:隋文帝时的乐部,除汉乐坐部以外有三类乐舞:一是陈国乐舞《后庭花》,二是西凉、天竺等乐,三是石国、百济等乐。另外特别令人费解的是"西凉与清乐并龟兹五、天竺之乐并合佛曲、池曲"这句话。它不仅读不通,而且违反常识。我们知道,古来只有"五天竺"的说法,而没有"龟兹五"的说法。从音乐器物的角度看,"龟兹"应该分为"三",即"西国龟兹""齐朝龟兹""土龟兹"。至于"五天竺",则指中天竺、东天竺、南天竺、西天竺、北天竺等五个地区。这是很常见的地理名称。在《旧唐书》卷一九八《西戎列传·天竺》中,关于这个"五天竺"有明确的记录和表述。

标点的问题其实也就是理解的问题。只有正确地标点了,对史料才可能有正确的理解,因而作出正确的判断。在我看来,这段史料并非"文字逻辑不通",相反,它有以下五个特别值得认真看待的地方。

其一,文中两次出现了"分九部伎乐",郑教授认为这是逻辑错误(页 99),亦即把"七部""十部"误计为"九部"。这个批评是需要反思的。因为正是这段史料提醒我们:当时人有一种习惯,乃以"九部伎乐"来代指宫廷燕飨大乐。这一习惯其实有很多表现。比如《北史》卷七四《裴蕴传》说:"初,文帝不好声技,遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从百姓。"《隋书》卷六七《裴蕴传》说:"初,高祖不好声技,遣牛弘定乐,非正声清商及九部四舞之色,皆罢遣从民。"[2]这里的"九部"显然不是实指,因为隋文帝时宫廷燕乐未分九部。又如据《唐六典》《通典》《旧唐书》

---

① 郑祖襄《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉"隋代汉乐坐部"记载辨伪》,载《音乐艺术》2008 年第 1 期。括号内为引文在该文中的页码,下同。

② 《北史》,中华书局,1974 年,页 2551。《隋书》,页 1574。

等书记载，唐太宗平高昌后，造《燕乐》而去《礼毕曲》，"增为十部伎，其后分为立坐二部"。[①] 但有三十多条史料表明：终唐一世，在提及宫廷燕飨乐的时候，人们仍然按上述习惯，径称"九部乐"。例如《酉阳杂俎》续集卷六说：贞观十九年，"三藏自西域回，诏太常卿江夏、王道宗，设九部乐，迎经像入寺。"《旧唐书》卷九《玄宗本纪》说：天宝"十四载春三月丙寅，宴群臣于勤政楼，奏九部乐"。《玉海》卷一〇五引《唐实录》说："龙朔元年，沛王宅宴，奏九部乐。乾封元年，封泰山，毕，宴群臣，陈九部乐。四月甲辰，景云阁晏，设九部乐。贞元十四年二月戊午，(御)麟德殿，奏九部乐。"[②]到明代朱载堉《乐律全书》还是沿用了这一习惯，说："自唐玄宗以前，雅乐俗乐总统于太常，而无所分别。至开元天宝间，始设教坊，奏清商，九部大率多夷音。"[③]这种习惯是否缘于以"九"代表"多"的古代传统呢？尚不能肯定；可以肯定的是：《古今乐纂》把隋代初年建七部乐和唐代初年建十部乐，都说成是"分九部伎乐"，这是同当时人的习惯相符合的，代表了一种被忽视的历史真实。

其二，这段史料说到"西凉与清乐并"，乃反映了西凉乐同清商乐的历史关联。《隋书》卷一五《音乐志》说："清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲。……属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散。苻永固平张氏，始于凉州得之。"《资治通鉴》卷一三七胡三省注说："晋永嘉之乱，太常乐工多避地河西。"[④]可见永嘉之乱时有很多洛阳太常乐工迁入凉州，其中就有清商乐部。这势必同吕光、沮渠蒙逊时代的西凉乐("秦汉伎")构成某种亲缘关系。

其三，"龟兹、五天竺之乐并"的说法，联系于龟兹乐发展史上的一次转折。据《隋书》卷一五《音乐志》记载，龟兹乐曾在隋初大盛，引起隋文帝的忧虑："时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估炫公王之间，举时争相慕尚。高祖病之，谓群臣曰：'闻公等皆好新变，所奏无复正声。此不祥之大也！自家形国，化成人风，勿谓天下方然，公家家自有风俗矣。存亡善恶，莫不系之。乐感人深，事资和雅。公等对亲宾宴饮，宜奏正声。声不正，何可使儿女闻也！'"[⑤]隋文帝对龟兹乐的忧虑和嫌恶态度有什么现实效应呢？史籍没有记载。不过我们现在知道，它一度影响到了七部乐的建置。

---

① 《唐六典》，中华书局，1992年，页404；《通典》，中华书局，1988年，页3720；《旧唐书》，中华书局，1975年，页1059。

② 参见岸边成雄《唐代音樂の歷史的研究・樂制篇》下卷第五章第一节"九部伎及び十部伎設演年表"。此表列举唐代史料42条，其中35条史料称"九部乐"，仅7条称"十部"或"十部乐"。大阪：和泉书院，2005年覆刻版，页194—197。

③ 朱载堉《乐律全书》卷二五，文渊阁《四库全书》，上海古籍出版社影印，第214册，页45—46。

④ 《隋书》，页377。《资治通鉴》，中华书局，1956年，页4315。

⑤ 《隋书》，页378—379。

其四，这段话表明，按当时人的看法，隋代初年的音乐形势可以看作三种音乐的鼎足而立。其中一种是燕飨旧乐，以“汉乐坐部”为代表；第二种是新俗乐，以“西凉”“清乐”“龟兹”“天竺”之乐为代表；第三种是胡乐，以“石国、百济、南蛮、东夷之乐”为代表。也就是说，《古今乐纂》所记载的七部分类，深刻地揭示了历史的逻辑。

其五，这段史料实际上还代表了一种原生的记录形态。它记录了七部乐这个历史事物的变化状态，这一点和正史乐志等官方史料不太相同。它的记录说明，当时“七部”“十部”之分部并不严格，随着新音乐的进入，常有或“并”或“合”的情况。事实上，这样也就透露了《隋书·音乐志》“杂有”一语背后的事实。陈旸《乐书》卷一五九“九部乐”条曾经引述这段史料说：

> 隋大业中备作六代之乐，华夷交错，其器千百。炀帝分为九部，以汉乐坐部为首外，以陈国乐舞《玉树后庭花》也。西凉与清乐并，龟兹、五天竺国之乐并，合佛曲、法曲也。安国、百济、南蛮、东夷之乐并，合野音之曲、胡旋之舞也。《乐苑》又以清乐、西梁、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕为九部。必当损益不同，始末异制，不可得而知也。①

由于传播和记录的原因，《乐书》这段话里有一些异文，“炀帝分为九部”云云未必准确；但所谓“必当损益不同，始末异制”，却是很有道理的话。它说明：面对变动中的事物，历史学家必然会留下各有异同的种种记录。从这一点看，《古今乐纂》恰好提供了关于历史记录多样性的证据。

总之，《古今乐纂》这段史料内涵很丰富，不应该轻率地否定它。所谓“文字逻辑不通”，乃是一条人为的、不成立的理由。从主要内容和叙述细节上看，这段史料都不违反历史。因此，不能说它是伪造的。相反，它对公元6世纪后期中国音乐史的特点作了深刻揭示，有很高的史学价值。

二、关于“汉乐坐部”

其实，问题最初是由这段史料中的“坐部”二字引出来的。有人认为，既然关于隋代乐部的记载中有“坐部”二字，那么，唐代坐、立二部伎的产生就可以推前至隋代。② 郑教授不同意这个观点，认为问题出在史料方面，因而怀疑这段史料是伪造的。他的长篇辨伪，就出发于这个怀疑。

---

① 陈旸《乐书》，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社影印，第211册，页739。

② 张维《唐代“坐、立部伎”的起源、沿革及流传》，载《南京艺术学院学报》（音乐与表演版），2004年第2期。

不过，我们不妨想一想：是不是有另外一种可能呢？——问题并非出在史料上，而是出在我们的思想方法上。比如，我们凭什么说“坐部”二字就代表了坐、立二部伎制度呢？凭什么说一些人坐着演奏、一些人站着演奏这种情况就叫作“二部伎”呢？如果寻章摘句，不作认真分析，那就可能变成比附。这种比附在中国音乐史研究中是很容易发生的，且举两个著名的例子。

其中一例是秦代钟铭上出现了“乐府”二字，有人就说，乐府制度产生在秦以前。殊不知，根据班固以来诸史家的记载，所谓“立乐府”，乃指制度化的礼乐活动和服务于礼乐的采诗制乐活动。《汉书·礼乐志》的说法是：

> 初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作“风起”之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。……①

这里说的很清楚：汉武帝以前并非没有乐工、乐官，并非没有礼乐活动，但他们的活动只属于“肄业”，即肄习旧业，并不意味着一种新事物的产生。只是到了汉武帝之时，同“立乐府”相对应，才出现了以郊祀为中心的系统的礼乐建设。因此，“乐府”是一种新制度的标志。

第二个例子是所谓“清商乐”。《楚辞·惜誓》说：“余因称乎清商。”宋玉《笛赋》说：“吟清商，追流徵。”《艺文类聚》卷二九载苏武诗说：“欲展清商曲，念子不能归。”《后汉书》卷四九载仲长统《乐志论》说：“弹南风之雅操，发清商之妙曲。”②我们能不能依据这些记录，就说汉以前已经产生了“清商乐”呢？也不能。因为“清商乐”是对清商署所掌音乐的指称，“清商”并不代表其制度的建立。总之，事物有个别现象、制度化现象的区别，其名称有广义、狭义的区别，这都是不能相混的。关于这种形式相近、性质不同的情况，郑教授已经有所论述。

但本文想指出的是：《古今乐纂》所谓“汉乐坐部”的说法，是可以成立的。因为从广义上说，隋代以前的确是有“坐部”存在的。比如汉代墓石画中那些击鼓吹笛的乐工，很大一部分是坐着演奏的。而古有登歌之制，按照《礼记·郊特牲》所记的

---

① 《汉书》，中华书局，1962年，页1045。

② 《楚辞补注》，中华书局，1983年，页229；《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958年，页75下；《艺文类聚》，上海古籍出版社，1965年，页154；《后汉书》，中华书局，1965年，页1644。

旧礼，乃分为“歌者在上，匏竹在下”之两部。《隋书》卷一五《音乐志》记载周隋两代登歌说：“登歌法：十有四人，钟东磬西，工各一人；琴、瑟、筝、筑各一人；并歌者三人、执节七人，并坐阶上。笙、竽、箫、笛、埙、篪各一人，并立阶下。”[①]这就是说，当时登歌，阶上坐奏者若干人，阶下立奏者若干人，乃各为一部。有鉴于此，陈旸《乐书》卷一五九以下两段话，便可以信为事实了：

> “汉乐”条：“汉乐以杖鼓、第二腰鼓、第三腰鼓、下调笛并拍板五色为一部，后又合燕设乐通为一部。盖起自鼓笛部也。”
>
> “燕设乐”条：“燕设部乐：其器有玉磬、方响、竖箜篌、卧箜篌、大琵琶、小琵琶、箫、笛、筝、筑、五弦、吹叶、大小笙竽、大小筚篥、正铜钹、和铜钹、楷鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓，并歌舞。古之坐部伎、唐之胡部乐也。”[②]

这两段话正好可以和《古今乐纂》相互印证，说明“汉乐坐部”是一个可以理解的名称。作为“汉乐”，它使用杖鼓等乐器；作为“坐部”，它是一种“古”之乐部。它同“鼓笛部”“燕设乐”都有渊源关系，在唐代则曾经编入“胡部”。

当然，问题并不像我们所设想的那样简单。——陈旸《乐书》所记的这两段话，也被郑教授怀疑掉了。他认为：在陈旸的思想中存在“假和真的矛盾”。陈旸是按某种“需要”或“思想倾向”来撰写《乐书》的。陈旸的造假是因为当时“军事上的失利使文化上的排‘夷’的现象也逐渐高涨起来”（页 102）。他进而把这种造假说成是一种时代病：“从何文广《古今乐纂》到陈旸《乐书》、到《玉海》所载徐景安《乐书》，不用讳言，是宋代人一连串的造伪。”（页 104）这些话很大胆，一口气批评了一批人，至少怀疑了四部书。按学术的基本规则，这样做，本是应该拿出比较系统的证据来的，否则就叫作“逞臆”。比如就陈旸《乐书》而言，在这两百卷书中，其思想中的“假和真的矛盾”有哪些表现？从这两百卷书的内容看，它是不是产生于“排夷”的需要？宋代人是如何勾结起来，进行这“一连串的造伪”的？等等。但很遗憾，除掉“隋代汉乐坐部”之外，郑教授只提出了一个理由：“陈旸《乐书》的‘乐图论’以‘雅部’、‘胡部’、‘俗部’来划分，目的是尊崇华夏音乐、排斥外来音乐。”（页 102）但这其实是个缺乏具体意义的理由，因为任何朝代的文化分类，都必然是先本体、后外围的；它同造伪没有内在联系。这就是说，郑教授的批评是空洞的。如果比较一下古人的评价，那么，这些批评就更难成立了。比如《四库全书总目》的说法是：

> 《乐书》二百卷……乃建中靖国间旸为秘书省正字时所进。自第一卷至九

---

① 《隋书》，页 357。

② 陈旸《乐书》，第 211 册，页 738。

> 十五卷引三《礼》、《诗》、《书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》之言，各为之训义；其第九十六卷至二百卷则专论律吕本义、乐器、乐章及五礼之用乐者，为《乐图论》。引据浩博，辨论亦极精审，视其兄祥道《礼书》，殆相伯仲。第《礼书》所载，只详于三代器数，是书则又推及律吕本原及后世雅俗诸部。故陈振孙《书录解题》谓《乐书》博则博矣，未能免于芜秽也。然旸书包括历代总述，前闻既欲备悉，源流自不得不兼陈正变。使振孙操笔而修史，将举古来秕政乱法，一切删之不载乎？此南宋人迂谬之见，不足据也。……①

这是清代人的话。在清代人看来，陈旸《乐书》"引据浩博，辨论亦极精审"，并不是一部系统造假的书。清代人说这话的时候，汉族人已经不当家了，文化上的排夷现象也高涨不起来了，但当时人仍然不认为陈旸的"思想倾向"有问题。南宋人陈振孙批评陈旸"芜秽"，清代人反而站出来力挺，说"前闻既欲备悉，源流自不得不兼陈正变"，其意思正是对《乐图论》这一部分加以推崇。清代人的话应该是可信的，因为他们是在通观陈旸《乐书》两百卷——甚至也比较了其兄陈祥道的《礼书》一百五十卷——的基础上，作出客观评价的。

事实上，即使从历史记录中，我们也能找到证据，证明陈旸以上几段话并非无稽之谈。例如有以下四条证据：

（一）《文献通考》卷一三六《革之属（胡部）》："汉鼓（震鼓）。震鼓之制，广首而纤腹（即杖鼓也），汉人所用之鼓。"②——这条资料说明，陈旸所谓"汉乐以杖鼓"之说是有来由的，它来自对杖鼓的历史文化渊源的认识。所谓"汉乐"，乃指汉代旧乐。

（二）《文献通考》卷一四六《俗部乐》："宋朝循旧制，教坊凡四部。……鼓笛部，乐用三色：笛、杖鼓、拍板。"③——这条资料说明，杖鼓、笛、拍板的组合，的确起自"旧制"之鼓笛部。

（三）《通典》卷一四六"坐立部伎"条："贞观中，景云见，河水清，协律郎张文收采古朱雁、天马之义，制《景云河清歌》，名曰燕乐，奏之管弦，为诸乐之首。……乐用玉磬一架、大方响一架、笛筝一、筑一、卧箜篌一、大箜篌一、小箜篌一、大琵琶一、小琵琶一、大五弦琵琶一、小五弦琵琶一、吹叶一、大笙一、小笙一、大筚篥一、小筚篥一、大箫一、小箫一、正铜钹一、和铜钹一、长笛一、尺八一、短笛一、揩鼓一、连鼓一、鼗鼓二、桴鼓二、歌二。"④——这条资料说明了两个问题：其一，陈旸关于"燕设

---

① 《四库全书总目》，中华书局，1965 年，页 321。

② 《文献通考》，中华书局，1986 年，页 1208 上。

③ 《文献通考》，页 1283 中。

④ 《通典》，页 3721。

部乐，其器有玉磬、方响、竖箜篌、卧箜篌、大琵琶、小琵琶、箫、笛、筝、筑、五弦、吹叶、大小笙竽、大小筚篥、正铜钹、和铜钹、楷鼓、连鼓、鼗鼓、桴鼓，并歌舞”一说，可以成立。因为通过乐器比较，可以知道陈旸所谓“燕设部”，指的就是贞观年间的“燕乐”。其二，正如《通典》所表述的那样，陈旸关于“燕乐”属“古之坐部伎”一说，也可以成立。

（四）《新唐书》卷二二二下论《南诏奉圣乐》：“凡乐三十，工百九十六人。分四部：一、龟兹部；二、大鼓部；三、胡部；四、军乐部。……胡部有筝、大小箜篌、五弦琵琶、笙、横笛、短笛、拍板，皆八；大小觱篥，皆四。工七十二人，分四列，属舞筵之隅，以导歌咏。”①——这里的胡部乐，包含了上述燕乐乐器的大部分。因此有理由说，《南诏奉圣乐》时代（公元800年前后）的胡部，以贞观十四年（公元640年）的燕乐为渊源。

综合以上，我们又可以得出一个结论：陈旸《乐书》关于“汉乐”“鼓笛部”“坐部伎”“燕乐”“胡部”之间关系的论述，是有很深的道理的。关于陈旸有意造假的说法，缺少根据，难以成立。由于这些理由，《古今乐纂》关于“隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首”的一段话，可以确认为信实的记录。

三、关于《古今乐纂》的书名和年代

在郑教授的文章中有一处注文，提到中央音乐学院学生黄佳的看法：认为徐景安所引述的《古今乐纂》和宋代何文广的《古今乐纂》是两本不同的书（页104）。这个看法其实是有见地的；但郑教授对它的态度却不太明朗：他既没有拿出证据来批评这个看法，却也没有同意这个看法。我们知道，从逻辑上说，他是无法接受这一看法的，因为他需要证明《古今乐纂》是一本伪书，要肯定徐景安所引述的正是由作伪者何文广所撰的《古今乐纂》。他于是在“文字逻辑不通”之外提出了一条新的理由：唐宋目录书都没有著录早于徐景安的《古今乐纂》。

殊不料，这样一来，我们就面对了三个新问题。第一个问题是：假如唐宋目录书果然都未著录《古今乐纂》，那么，我们是否就能判定它是伪书呢？第二个问题是：唐宋时期，是不是只有一种《古今乐纂》呢？第三个问题是：宋代人何文广所假造的《古今乐纂》，又如何跑到唐代人徐景安的著作中去的呢？把这三个问题解决了，《古今乐纂》之真伪的问题，才能真正得到解决。

在正常情况下，解决这三个问题都不难。比如第一个问题，其实不是问题；因为目录书的著录并不是判断文献真伪的唯一证据。郑教授引用了梁启超的一段话作为他的辨伪依据，原话是说：“第一条，其书前代从未著录或绝无人征引而忽然出

---

① 《新唐书》，页6309—6310。

现者，十有九皆伪。”(页 103) 这里说到彼此并列的两个条件：一是“从未著录”，二是“无人征引”。郑教授为了强调“著录”，有意无意地把“征引”省略了。实际上，如果考虑到“征引”这项条件，那么，《古今乐纂》便无法判为伪书，因为这本书明明白白是有人征引的。比如在《玉海》卷七和卷一〇九，有这样两段话：

> 徐景安《乐书》五音旋宫第三：“……《古今乐纂》演七声之法，以宫、商、角、徵、羽为自然五音之声，以变徵之声用变之一字，以变宫之声为七字者，误也。凡宫为上平声，商为下平，角为入，徵为上，羽为去声。故以变宫为均字者，声乃相类也。……”
>
> 徐景安《乐书》曰：“《乐纂》云：昔晋人有铜澡盘，无故自鸣，问之于张茂先。茂先扣之，谓人曰：‘此器与洛阳宫钟声相谐。宫中撞钟，故鸣也。若以鑢之音殊，其鸣可止。’后果如其言。”①

后一段话又见于《太平御览》卷五六五。这三处征引表明，《古今乐纂》是一部徐景安看到过的真实的书。这就像何文广的《古今乐纂》那样：尽管唐宋目录书未曾著录何文广的任何作品，但由于此书见于《玉海》的记录，所以我们并不怀疑它的存在。

不过，在郑教授看来，这两段材料不说明问题，因为前一段材料中有“误也”两字，说明《古今乐纂》文字是被作为批评而用的(页 101)；而后一段材料中出现的书名是《乐纂》，他说：“《乐纂》与《古今乐纂》，书名有所不同，不能视作同一本书”(页 98)。关于“误也”云云，我觉得可以不讨论。因为徐景安是否批评《古今乐纂》，和徐景安是否承认有《古今乐纂》这部书，这是两码事，是两个不能相互转换的概念。比如我们不同意郑教授的观点，但我们却不能说郑教授这篇文章就不存在。

有必要讨论的是：“书名有所不同，不能视作同一本书”这个看法，是否能够成立。在我看来，它不能成立，因为古人在列举书名的时候，并不像郑教授所想象的那样死板。比如《说文》，你能说它是《说文解字》之外的一本书吗？《御览》《通鉴》，大家都知道，它们指的就是《太平御览》《资治通鉴》。而徐景安所著的《乐书》，则同样沿用这一习惯，有时被称作《新纂乐书》，有时被称作《历代乐仪》，有时干脆称《乐仪》。——称《乐书》的有《玉海》《困学纪闻》《通雅》《稗编》《读书纪数略》等书，它们说它的篇幅是“三十卷”或“三十篇”。而在《宋史》卷二〇二《艺文志》中，此书被著录为“徐景安《新纂乐书》三十卷”②；在《新唐书·艺文志》和《崇文总目》中，此书被

① 《玉海》，广陵书社 2003 年影印本，页 137 下，1994 上。

② 《宋史》，中华书局，1977 年，页 5054。

称为"徐景安《历代乐仪》三十卷"①;在陈旸《乐书》卷一五五,此书直接写成"徐景安《乐仪》"②。四个书名如此不同,但我们却没有理由说它们"不能视作同一本书"。因为《玉海》卷一〇五明明白白地记录了它们的关系。《玉海》引《中兴书目》的话说:"《新纂乐书》,唐协律郎徐景安撰,共三十篇,一名《历代乐仪》。自一至十,述声律器谱;自十一至三十,述祀乐之仪。"③总之可以说:如果就《乐纂》《古今乐纂》这种名称上的小差异来判定书之异同,那么,这种判断必定是不可靠的。

上面说的,其实是一个同书异名的问题;而第二个问题,在实质上则是同名异书。它同样不能说是"问题",因为关于《乐纂》的作者,史籍中早已有另一个说法。此即《玉海》卷一〇五提到的景德《乐纂》,云:

> 景德二年八月丁丑朔,殿中侍御史监察使艾仲孺言:"每监祠祭太常,乐器多损,音律不调。郊禋在近,望遣使修饰。"乃命翰林李宗谔及左谏议张秉判寺,令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶判寺,及宫苑使刘承圭等修之。乃命大乐、鼓吹两局工,较其优劣,黜去滥吹者五十余人。宗谔因编录律吕法度、乐器名数,名曰《乐纂》。④

这段话意味着,在"乐纂"或"古今乐纂"这个名义底下,决非只有何文广那一部书。或者说,仅在宋代,也至少有两种《乐纂》。假如说徐景安所引《古今乐纂》是一部宋代人造的伪书,那么,造伪者也有可能是李宗谔。郑教授为那位何文广主张著作权或作伪权的理由,由此看来是不充分的。他说:"何文广撰书进献于景佑二年(1035年)……从他进献书的时间上看,他要比陈旸略早一些。……北宋以来政治和文化上排斥外民族的形势是他伪造这条史料的主要原因。"(页 102) 按这个说法,我们没有办法把李宗谔排除在作伪者之外。李宗谔编撰《乐纂》的时间是景德二年(1005 年)八月,同样在陈旸以前,同样在北宋。何文广所具备的"作伪动机"和"作伪时间",李宗谔都具有。这样看来,郑教授所创的造假之说,至少有两个嫌疑人,因此是无法结案的。

事实上,我们从徐景安《乐书》中所看到的《古今乐纂》,绝不是宋代人编撰的。作出这一判断并不难。首先一条理由是:唐代人不可能引用宋代的书。其次一条理由是:关于徐景安《乐书》所引《乐纂》为宋代人伪造,你拿不出任何证据。除此之外还有一条理由,即:从《太平御览》对《乐纂》的征引方式看,在李宗谔、何文广的

① 《新唐书》,页 1436。

② 陈旸《乐书》,第 211 册,页 715。

③ 《玉海》,页 1922 上。

④ 《玉海》,页 1924 下。

《乐纂》之外，存在一部撰写于唐代中期以前的《乐纂》。其中一处征引见于《太平御览》卷五七九，云"《乐纂》曰：赵耶利居士，唐初天水人也……贞观十年终于曹，寿七十六"云云。[①] 另外六处征引则见于《太平御览》卷五八〇，略云：

> 《乐纂》曰："唐玄宗时乐人孙处秀，善吹笛，好作犯声。……"
>
> "又曰：太和十年，中书监荀勖、中书令张华出御府铜竹律二十五具，命太乐郎刘秀等较试……"
>
> "又曰：黄钟笛，晋时三尺八寸。元嘉九年，太乐令锺宗之减为三尺七寸。十四年，治书令史奚纵又减五分，为三尺六寸五分。……"
>
> "又曰：姑洗箱笛，晋时三尺五寸，宗之减为二尺九寸七分，纵又减五分，为二尺九寸二分。"
>
> "又曰：司马法：军中之乐，鼓笛为上，使闻之者壮勇而乐和。……"
>
> "又曰：横笛，小篪也，汉灵帝好胡笛，有胡笛篪，出于胡吹……"[②]

这些征引资料有三个共同特点：其一，它们所记述的都是唐玄宗（公元 712 至 756 年在位）以前的史事，一条汉末，四条晋宋，两条初盛唐。其二，它们在《太平御览》所引诸书中的位置，稍后于《世说新语》《大周正乐》《晋纪》等书，而在《国史补》之前（两处征引都恰好列在《国史补》之前）。其三，征引方式比较慎重，每个段落都以"《乐纂》曰"或"又曰"起头，强调了这部书的独立性。我们知道，《太平御览》大体上是按年代先后排列材料的；而《国史补》则是一部中唐时候的书，据卷首作者李肇的自序，其书成于穆宗朝（公元 820 至 823 年）[③]。依此推断，唐代《古今乐纂》这本书，不会早于唐玄宗，也不会晚于唐穆宗，大致成书在公元 8 世纪后半。这个年代和徐景安所处的年代是相近的。《新唐书》卷五七《艺文志》著录唐代乐书说："武后《乐书要录》十卷、赵邪利《琴叙谱》九卷、张文收《新乐书》十二卷、刘贶《太乐令壁记》三卷、徐景安《历代乐仪》三十卷、崔令钦《教坊记》一卷、吴兢《乐府古题要解》一卷、郗昂《乐府古今题解》三卷、段安节《乐府杂录》一卷……"[④]这里的作者和书，大致上也是按年代顺序排列的。从这个次序看，徐景安的生活年代和崔令钦、吴兢相近，都是唐玄宗至唐穆宗之间的人物。由此可见，他在《乐书》中引用《古今乐纂》，作为同时代人发表"误也"的商榷意见，是极好理解的事情。

总之，在唐宋时期，至少有三部《乐纂》或《古今乐纂》。它们未必见于唐宋目录

---

① 《太平御览》，中华书局，1960 年，页 2616 下。

② 《太平御览》，页 2617。

③ 《唐国史补》，上海古籍出版社，1979 年，页 3。

④ 《新唐书》，页 1436。

书的著录，但它们都见于宋代类书的征引。如果放弃双重标准，正确理解古籍中常见的同书异名、同名异书的情况，那么，我们就能正视这三部书的存在。我们进而可以明白一个道理：其中产生最早的《古今乐纂》，正是因为它在年代上的有利条件，而记录到"隋文帝分九部伎乐，以汉乐坐部为首"等重要史实的。

四、结　　语

综上所述，在唐宋时期至少存在三部以《乐纂》或《古今乐纂》为名的音乐文献。其中一部产生在唐玄宗至唐穆宗之间。它对隋代宫廷燕飨乐的某次分部方案作了独家记录，因而具有重要价值。其中关于"汉乐坐部""西凉与清乐并""龟兹、五天竺之乐并"的记录，提醒研究者注意到隋代初年中国音乐形势的一些深层现象，尤具特殊意义。由于徐景安《乐书》、王应麟《玉海》和陈旸《乐书》的反复转述，这部《乐纂》的精彩片断才得以流传下来。对于中国学术界来说，这是一件幸运的事情。

本文经过仔细分析，肯定了以上事实，因而也就否定了关于唐代《乐纂》是伪造史料的指控。按照本文的论证，"伪造"说的所有理由都不能成立。其中第一条理由，关于"文字逻辑不通"的理由，乃缘于倡说者的标点错误。其中第二条理由，从目录学角度提出的怀疑，不仅缘于倡说者对辨伪方法的曲解，以及对古书名实关系的曲解，而且缘于他资料工作上的疏漏。因为在藤原佐世(828—898)编纂的《日本国见在书目录》中，早已著录了"《古今乐纂》一卷"。《见在书目录》是因清和天皇贞观十七年(875)正月廿八日冷然院火灾而编写的一部目录书，早于《旧唐书》五十多年，早于《新唐书》一百六十多年。这部书在"乐家"类著录了 23 种乐书，第一种是陈沙门智匠所撰的《古今乐录》，第二种是《古今乐纂》，然后才是《雅乐录》《乐书要录》等唐前期乐书。① 它无疑是关于唐代前期存有《古今乐纂》的铁证！而其中第三条理由，关于宋代人捏造"汉乐"一词的假说，则出发于对"汉乐"这一词语的文化误读——误以为"汉乐"一词就代表了对"外来音乐"的排斥。实际上，在中国古代的音乐文献当中，"汉乐"一名始终是指汉代音乐及其遗存，而不是指中国音乐。同外来音乐相区别的名称是"华夏"音乐，例如《隋书》卷一五《音乐志》记"清乐"云："及平陈后获之，高祖听之，善其节奏曰'此华夏正声也'。"又记西凉乐云："今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。"②在中国古代，"以夏变夷"是人所共知的文化传统，根本用不着伪造"汉乐"一词来为此张目。

---

① 《日本国见在书目录》的通行本为黎庶昌辑刊黎氏日本东京使署本，载见《古逸丛书》和台湾版《百部丛书集成》、《书目类编》。本文用日本明治年间抄本，《日本书目大成》第一卷载其影印本，东京汲古书院，1979 年，"乐家"页 7—8。

② 《隋书》，页 377，378。

因此可以说,《一段伪造的音乐史料》是一篇论证不成功的文章。其要害在于:违反了"多闻阙疑"的原则,论证目标和论证基础相距太远。当然也可以说,这是中国辨伪学史上的一篇奇文,因为它在并不具备真实证据的情况下,提出"宋代人一连串的造伪"之说,一口气把何文广《古今乐纂》、陈旸《乐书》、王应麟《玉海》和徐景安《乐书》都推上了审判台。这样做是违反学术规律的。正因为这样,它只能采用委曲成说、双重标准、转换概念等方式来维持自己的软弱的理论。

不过,我认为,科学工作是容许失败的。因此,这篇立意辨伪的文章仍然有其意义。它毕竟是中国音乐学领域难得见到的一篇辨伪学的文章。正是因为它提出的怀疑,我们才意识到了对于唐代《乐纂》加以验证、加以解读的必要。而且,它在论证中尽量采用了辨伪学的传统手段,例如考查著录、推究文体、追踪史料源流、比较相关文献。这有助于各种科学方法向音乐史研究的渗透。我们由此也重新反省了辨伪的目的,即辨虚实,论得失,以正本清源、去伪存真。

"学问"是"学"和"问"的结合,需要讨论。通过上述讨论,我们取得了两条重要经验:其一,再巧妙的论证也不能改变历史事实;其二,所谓研究,实际上是要用全部知识储备去同对象亲和。这两条经验意味着:谨慎的态度和对史料的熟悉,是辨伪以及其他学术工作成败的关键。从这个角度看,辨伪的要义也就是《孟子·公孙丑》所说的"知言":"诐辞(诡辩之辞)知其所蔽,淫辞(华美之辞)知其所陷,邪辞(偏狭之辞)知其所离,遁辞(逃避之辞)知其所穷。"也就是说,只有熟悉历史和文化,掌握关于研究对象的各方面资料,达到"知"的境界,才能使古籍辨伪成为科学。对于音乐史研究者来说,这是一个艰难但有意义的事业。

(原载《文艺研究》2008 年第 11 期)

再论音乐文献辨伪的原则和方法

提要：本文通过分析《古今乐纂》辨伪的实例，对音乐文献辨伪的原则和方法作了概括。本文认为：音乐文献辨伪是一项严肃的工作。它要求懂得著录和征引，以确认作为研究对象的古书的传承；要求广罗证据，以探明各项记录的历史真实性；要求多闻阙疑，不以空话、假话掩盖真实；要求以科学的态度做合理论证，谨慎避免混淆概念、虚假推定、以偏概全、望文生义等逻辑错误。技术不可或缺，态度更为重要。

一、本文的背景

中国学术素有讨论辩难的传统。春秋战国有“处士横议”，汉代有儒生会讲和诸儒论辩，佛教传入以后有讲经仪式上的种种论议，到唐代有“三教论衡”。[①] 这些活动大大促进了中国学术的发展。唐僧道宣曾谈到其功能，云：

> 原夫论义之设，其本四焉：或击扬以明其道，幽旨由斯得开；或影响以扇其风，慧业由斯弘树；或抱疑以谘明决，斯要正是当机；或矜伐以冒时贤，安词以拔愚箭。[②]

这就是说，通过不同论点的相互冲击，可以使道理明晰；通过面向群众的探讨，可以

---

① 参见王小盾、潘建国《敦煌论议考》，载《中国古籍研究》第1辑，上海古籍出版社，1996年，页169—228。

② 《续高僧传》卷一五，载《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991年，页228中。

扩大影响;通过临机设辩,可以澄清疑难;通过雅俗人士的交锋,可以解决现实的认识问题。正因为这样,我们主张积极的学术讨论。不过上述功能的实现,有赖于人们在学术活动中所建立的自律传统。这传统就是:以明大道、阐幽旨、树慧业、决疑惑为目的,服膺真理,尊重事实,以人弘道,非道弘人。

中国学术也有其基础学科,这就是以目录学、版本学、校勘学、辑佚学、辨伪学为主体的古典文献学。其中辨伪一科,属拨乱反正的学问,历来和讨论辩难相关连。通过讨论,古今学者就伪书产生的原因、辨伪的规律、辨伪的方法提出了许多见解。例如西汉刘安等人认为托古之书产生于“尊古而贱今”;北齐颜之推主张就一书所记地名、人名及事实的年代特点辨其真伪;唐代刘知几的辨伪注意著录和传授。[①] 到明代胡应麟《四部正讹》,中国的辨伪学得到了系统的理论总结。此书归纳伪书产生原因和伪书种类为21例,又标举辨伪八法云:

> 核之《七略》以观其源,核之群志以观其绪,核之并世之言以观其称,核之异世之言以观其述,核之文以观其体,核之事以观其时,核之撰者以观其托,核之传者以观其人。[②]

此辨伪八法,正是三百年后梁启超所倡“辨伪十二公例”的模本。[③]

中国音乐史学以古代典籍中的音乐记录为主要研究对象,自然要采用辨伪之法。郑祖襄教授所撰《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载辨伪》(以下略称《一辨》)一文[④],便是较突出的一例。此文发表后,为表响应,我撰写了《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》(以下略称《辨伪》)一文[⑤]。文中认为,音乐文献辨伪既需要良好的学术动机,也需要科学的方法。为此,针对郑教授《一辨》一文的纰漏,我提出了关于辨伪原则和方法的十条意见:

> 一、读懂文献,正确标点;

---

① 《淮南子·修务》云:“世俗之人,多尊古而贱今,故为道者,必托之于神农、黄帝而后能入说。”《淮南子集释》,中华书局,1998年,页1335。《颜氏家训·书证》,王利器集解本,上海古籍出版社,1980年,页375—472。《唐会要》卷七七《论经义》,中华书局,1955年,页1406—1408。

② 《少室山房笔丛》卷三二,上海书店出版社,2009年,页322。

③ 参见梁启超《中国历史研究法》第五章,岳麓书社,1998年编印《梁启超史学论著四种》本,页194—196;《古书真伪及其年代》第四章,江苏广陵古籍刻印社,1990年,页39。又参杨绪敏《中国辨伪学史》,天津人民出版社,1999年,页136—138。

④ 载《音乐艺术》2008年第1期。

⑤ 载《文艺研究》2008年第11期。

二、对相关史料作客观比较，避免先入为主的成见；

三、"多闻阙疑"，用充分考据的方式和保留沉默权的方式处理疑点；

四、以"同情的理解"批判对象，尊重其时代属性和表述习惯；

五、注意个别现象与制度化现象的区别，以及事物名称在广义与狭义上的区别，避免比附；

六、作判断时寻找系统的证据，不立孤证，更不立臆说；

七、正视不利于己说的证据，不故意回避；

八、考查著录之时要做到资料完备，并和推究征引相结合；

九、正确理解同书异名、同名异书等情况，分清名实；

十、提升修养，达到"知"的境界。

此文发表以后，郑教授又撰成《二辨〈古今乐纂〉"隋代汉乐坐部"记载之伪——与王小盾教授商榷》（以下略称《二辨》）一文[①]，予以全面反驳。它使我认识到：中国音乐学不仅需要辨伪学的理论与实践，而且需要进行学术讨论的规范；不仅需要辨明知识上的是非，而且需要辨明道理上的是非。为此，今拟结合以上实例，对音乐文献辨伪的原则和方法作进一步论述。不当之处，敬请各位读者指正。

二、重视著录和征引：文献学的原则和方法

在中国学术史上，辨伪学被视为文献学的一个分支。文献学的原则和方法，故被用为辨伪的基本手段。胡应麟辨伪八法，前两法为"核之《七略》以观其源，核之群志以观其绪"[②]。梁启超主张从传授统绪辨伪，前五法为"从旧志不著录，而定其伪或可疑"，"从前志著录，后志已佚，而定其伪或可疑"，"从今本和旧志说的卷数篇数不同，而定其伪或可疑"，"从旧志无著者姓名，而定后人随便附上去的姓名是伪"，"从旧志或注家已明言为伪书，而信其说"。[③] 这两家理论都认为，辨伪的第一手段是考察历代目录书的著录。他们的意见也可以理解为：若不明著录，便不可能成功地进行辨伪。

前人为什么如此重视著录呢？这是因为，著录相当于一书之传承的案底。凡有案底，便是"有来历"；相反，便是"不明来历"。从这一角度看，征引和著录具有同

① 载《文艺研究》2009年第5期。

② 《七略》是中国最早的一部目录书，编成于公元之初，其内容保存在《汉书·艺文志》当中。所谓"群志"，即梁启超所谓"旧志"、"前志"、"后志"，指包括《汉书·艺文志》在内的公私目录书。

③ 梁启超《古书之真伪及其年代》，页40—42。

样重大的意义，因为它也是关于一书之传承的记录。

唐代《古今乐纂》一书，其案底是明明白白的。首先，它著录在公元9世纪的《日本国见在书目录》之中，位置排在南朝陈《古今乐录》和唐前期乐书《雅乐录》《乐书要录》之间。其次，《太平御览》八次征引此书，《玉海》两次征引此书，或称此书为"《乐纂》"，或称此书为"《古今乐纂》"，但所记均为唐玄宗以前之事。其三，此书在《太平御览》所引诸书中的位置，稍后于《世说新语》《晋纪》等书，而在《国史补》之前。其四，《古今乐纂》所记"隋文帝分九部伎乐"云云，乃被《玉海》所载徐景安《乐书》征引；而徐景安是盛唐、中唐之交的人物。[①] 这四方面资料的内容是彼此一致的，构成一个完整的证据链，指向同一部乐书，即产生在唐前期的《古今乐纂》。这表明，此书在唐宋时期是一个真实的存在。要把它"辨"成伪书，这是不合常理的。

而郑教授却在《一辨》一文中，把《古今乐纂》判为未被唐宋目录书所著录之书；并忽略诸类书对《古今乐纂》的征引，把此书归入"其书前代从未著录或绝无人征引而忽然出现者"之列。到《二辨》一文，他明知以上判断有误，但不改正，仍然把徐景安《乐书》所引《古今乐纂》说成是"来历不明的记载"。他的辨伪工作因此是不成立的。这件事从反面证明：著录和征引，是辨别文献真伪的最重要的标尺。

三、广求证据：历史学的原则和方法

作为辨伪的对象，古书有两种身份：其一是一件文献，其二是一宗史料。因此，除采用文献学的原则和方法以外，辨伪之时，还要采用历史学的原则和方法。胡应麟所谓"核之并世之言以观其称，核之异世之言以观其述，核之文以观其证，核之事以观其时"，正是对历史学方法的阐述。其核心，可以概括为广求证据。

广求证据在学术研究中的意义不言而喻，其最显著的效果是防止所谓"知其一而不知其二"。比如，若广求证据，便可以了解西凉乐同清商乐的历史关联，以及隋文帝对龟兹乐的态度。据《隋书·音乐志》和《资治通鉴》卷一三七胡三省注，公元316年永嘉之乱，太常乐工从洛阳避难至河西，把清商乐乐部带到凉州。[②] 清商乐和吕光、沮渠蒙逊时代的西凉乐("秦汉伎")共处一时一地，势必形成某种交融关系。《隋书·音乐志》又记载：龟兹乐曾在隋初大盛，引起隋文帝的忧虑，认为这种不正之声的风行乃是"不祥之大"。[③] 可见在史家的看法中，隋文帝对龟兹乐的嫌忌是一重要的历史事件。这说明，《古今乐纂》所谓"西凉与清乐并"、"龟兹、五天竺

① 参见王小盾《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》；岳珍《唐佚名〈古今乐纂〉辑考》，载《华中科技大学学报》(社会科学版)2006年第6期，页84—87。

② 《隋书》，中华书局，1973年，页377。《资治通鉴》，中华书局，1956年，页4315。

③ 《隋书》，页378—379。

之乐并”，是同当时的政治局面相关联的。它并不违背历史逻辑，反而是可以理解的事情。

事实上，把龟兹乐并入天竺乐，还有文化上的缘由。据《后汉书·西域传》记载，东汉初年，匈奴人曾经立龟兹贵人身毒为龟兹王。“身毒”即印度的古名，说明由于佛教东传，龟兹已接受印度文化的影响。《大唐西域记》说：龟兹“文字取则印度，粗有改变”。① 可见包括语言在内，印度文化在龟兹打下了很深的烙印。正因为这样，在古龟兹境内，今有大量印度佛教的遗存；古代的龟兹乐，也被看作印度音乐的延续。② 另外，在《隋书·音乐志》所记七部伎乐器中，龟兹、天竺二伎基本相同。天竺伎乐器九种，除铜鼓外，其余八种均用于龟兹伎。这正好可以看作“龟兹、五天竺之乐并”的旁证。

而如果不广求证据呢，情况就会相反。兹略举两例。

第一例是关于《古今乐纂》的标点。郑教授《一辨》将其中一句话标点为“西凉与清乐并龟兹五、天竺之乐并合佛曲、池曲也”。我在《辨伪》文中指出：这不仅读不通，而且违反常识。因为古来只有“五天竺”的说法，而没有“龟兹五”的说法。据《隋书·音乐志》所说“至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等凡三部”，龟兹应是和数字“三”相联系的。至于“五天竺”，则指中天竺、东天竺、南天竺、西天竺、北天竺等五个地区。这是很常见的地理名称。在《旧唐书·西戎列传·天竺》中，关于这个“五天竺”有明确的记录和表述。因此，我主张把这句话标点为“西凉与清乐并，龟兹、五天竺之乐并，合佛曲、池曲也”（据陈旸《乐书》，句中“池曲”原为“法曲”）。但是，郑教授却把这个被他“释不通”的标点当作辨伪的首要依据了。他说：“文字概念逻辑上的混乱，已经说明这段史料不可轻信。”又说：“文字表述出现如此低劣的逻辑矛盾，难以相信是出自一本音乐专著”。这样一来，他的辨伪成果便不仅违反了文献学的原则和方法，而且建立在一个错误的历史学认知之上。这件事提示我们：若缺少历史知识，又不求证，便容易造成虚假论证，进而造成辨伪工作的失败。

第二例是关于“九部伎乐”的提法。《古今乐纂》说“隋文帝分九部伎乐”，又说“唐分九部伎乐，以汉部燕乐为首外，次以清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、康国，合为十部”。文中两次出现“分九部伎乐”，郑教授认为是逻辑错误，亦即把隋代“七部”、唐代“十部”都误计为“九部”。从表面看，郑教授的说法是有道理的；但若深入考察，便能发现他的批评似是而非。为什么呢？因为当时人有一种习惯，乃以“九部伎乐”来代指宫廷燕飨大乐。这有很多证据。比如据《唐六典》《通典》《旧唐书》等书记载，唐太宗平高昌后，造《燕乐》而去《礼毕曲》，“增为十部伎，其

① 《大唐西域记》卷一，上海人民出版社，1977 年，页 3。

② 参见金文达《对古代中印音乐文化交流中的某些问题的再探讨》，载《中央音乐学院学报》1992 年第 3 期。

后分为立坐二部”。[①] 但有三十多条史料表明：终唐一世，在提及宫廷燕飨乐的时候，人们仍然按上述习惯，径称“九部乐”。例如《酉阳杂俎》续集卷六说：贞观十九年，“三藏自西域回，诏太常卿江夏王道宗，设九部乐，迎经像入寺。”《玉海》卷一〇五引《唐实录》说：“龙朔元年，沛王宅宴，奏九部乐。乾封元年，封泰山，毕，宴群臣，陈九部乐。四月甲辰，景云阁宴，设九部乐。贞元十四年二月戊午，麟德殿，奏九部乐。”[②]到明代朱载堉《乐律全书》还是沿用了这一习惯，说：“自唐玄宗以前，雅乐俗乐总统于太常，而无所分别。至开元天宝间，始设教坊，奏清商，九部大率多夷音。”[③]因此，《辨伪》一文指出：《古今乐纂》把隋代初年建七部乐和唐代初年建十部乐，都说成是“分九部伎乐”，这是同当时人的习惯相符合的，代表了一种被忽视的历史真实。如果我们知其一不知其二，不考虑历史习惯，而只从表面看“七部”“九部”“十部”之别，就会厚诬古人。

对以上两例，《辨伪》一文已经把道理说得明明白白了。但未承想，郑教授对此统统不予理会。在《二辨》一文中，他为抵制“读懂文献，正确标点”的批评，仍然坚持那个“读不通”的标点法，继续把“文字记载本身释不通”当作辨伪的主要理由。而关于“九部伎乐”，郑教授的见解是：

> 唐宋史料中有一些记载，用“九部乐”一词来泛指宫廷燕乐，这不足怪。但作为音乐专著或史书的音乐志，是不会混淆七部伎、九部乐、十部乐之间的区别的。
>
> 七部伎、九部乐、十部乐名称能否混用，是了解音乐和不了解音乐之间的一个差别。历史上是这样，今天也是这样。音乐史研究不能分清这些区别，就不免显得外行了。
>
> 此外，七部伎、九部乐、十部乐又是历史性的概念。七部伎产生于隋文帝时期，九部乐产生于隋炀帝时期，十部乐产生于唐太宗时期。把它们混为一谈，是一种历史认识的错误，更不应该出现在历史学性质的论文里。

---

① 《唐六典》，中华书局，1992 年，页 404；《通典》，中华书局，1988 年，页 3720；《旧唐书》，中华书局，1975 年，页 1059。

② 参见岸边成雄《唐代音樂の歷史的研究・樂制篇》下卷第五章第一节“九部伎及び十部伎設演年表”。此表列举唐代史料 42 条，其中 35 条史料称“九部乐”，仅 7 条称“十部”或“十部乐”。大阪：和泉书院，2005 年覆刻版，页 194—197。按此二条资料见中华书局点校本《酉阳杂俎》，页 262；江苏古籍出版社、上海书店影印《玉海》，页 1915 下—1916 上。

③ 朱载堉《乐律全书》卷二五，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社影印，第 214 册，页 45—46。

这些话不仅无视前文所列《唐实录》、《酉阳杂俎》等典籍中的史料，反而给我戴上了“不了解音乐”、“外行”、“历史认识的错误”三顶帽子。不过，读者只要看看以下资料，就知道孰是孰非了：

《旧唐书》卷一九一《僧玄奘传》：贞观十九年(645)，“高宗在东宫，为文德太后追福，造慈恩寺及翻经院，内出大幡，敕九部乐及京城诸寺幡盖众伎，送玄奘及所翻经像、诸高僧等入住慈恩寺。”(中华书局点校本，1975年，页5109。以下皆用此本)

《旧唐书》卷二八《音乐志》：永徽二年(651)“十一月，高宗亲祀南郊，黄门侍郎宇文节奏言：‘依仪，明日朝群臣，除乐悬，请奏九部乐。’”(页1046)

《旧唐书》卷四《高宗纪》：显庆六年(661)九月壬子，“敕中书门下五品已上诸司长官、尚书省侍郎并诸亲三等已上，并诣沛王宅，设宴礼，奏九部乐。”(页82)

《旧唐书》卷五《高宗纪》：乾封元年(666)正月癸酉，“宴群臣，陈九部乐。”(页89)

《旧唐书》卷一九〇上《袁朗传》：永隆二年(681)，周王“立为皇太子，百官上礼，高宗将会百官及命妇于宣政殿，并设九部伎及散乐。利贞上疏谏曰：‘臣以前殿正寝，非命妇宴会之地；象阙路门，非倡优进御之所。望诏命妇会于别殿，九部伎从东西门入……’”(页4985。事又见《新唐书》卷二〇一)

《旧唐书》卷九《玄宗纪》：天宝十四载(755)春三月丙寅，“宴群臣于勤政楼，奏九部乐。”(页229)

《旧唐书》卷一三《德宗纪》：贞元四年(788)春正月甲寅，“宴群臣于麟德殿，设九部乐，内出舞马，上赋诗一章，群臣属和。”(页364)

《旧唐书》卷一三《德宗纪》：贞元十四年(798)二月戊午，“上御麟德殿，宴文武百寮，初奏《破阵乐》，遍奏九部乐，及宫中歌舞妓十数人列于庭。(页387。又见《旧唐书》卷二八《音乐志》：贞元“十四年二月，德宗自制《中和舞》，又奏九部乐及禁中歌舞。”页1052)

为省篇幅，这里只摘录了《旧唐书》的记述。所有资料都把宫廷燕飨乐称作“九部乐”或“九部伎”，而其记事年代都在唐太宗造十部乐(公元640年)以后。这说明什么呢？说明无论是在“史书”当中，还是在唐代人的正式表达(例如宇文节、袁利贞的奏疏)当中，都已习惯用“九部乐”“九部伎”代指宫廷燕会大乐。这些资料同时说明：郑教授未能尊重历史证据。

事实上，关于以“九部乐”代指宫廷燕飨大乐的习惯，还可以提出两条解释：

其一，九部乐制，其产生时代可能很早，甚至早于七部乐。《旧唐书》卷二九《音

乐志》曾说隋文帝时已有九部伎，云："隋文帝平陈，得清乐及文康礼毕曲，列九部伎，百济伎不预焉"。[①] 而这段话的史源是刘贶《太乐令壁记》，云：

> 周武帝有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。张重华时，天竺重译致乐伎，后其国王为沙门来游中土，又传其方音。宋世得高丽、百[济]伎，魏平冯跋亦得之，而未具。周师灭齐二国，献其乐，合西凉乐凡九部，通谓之国伎。隋文平陈，得清乐及文康礼毕曲，而黜百济乐，因为九部伎。[②]

据考证，刘贶《太乐令壁记》编成于开元年间[③]，略早于《古今乐纂》。它意味着，在北周之时，已经存在某种九部伎。后来隋文帝将其改为七部，又改为由西凉、清乐、龟兹、疏勒、安国、康国、天竺、高丽、文康组成的九部。正因为这样，关于七部乐，陈旸《乐书》有"必当损益不同，始末异制"的评论。

其二，隋文帝设乐，或设为七部，或设为九部。这种做法，乃基于一种关于礼乐的神圣数字观念，亦即以九代表"文济九功"、以七代表"武成七德"的观念。这一观念在隋唐两代甚为流行。例如《隋书》卷一《高祖纪》载高祖受北周王爵时的诏书云："九功远被，七德允谐。"《隋书》卷一四《音乐志》载《太祖配飨奏武德乐昭烈舞辞》云："九功以洽，七德兼盈。"[④]而据两《唐书》记载，唐代有三大舞，即唐太宗所制《九功舞》、《七德舞》以及高宗所制《上元舞》。《九功舞》成于贞观六年，纪太宗的文德，本名《功成庆善乐》；《七德舞》成于贞观七年，纪太宗的武功，本名《秦王破阵乐》。[⑤] 由此可见，"九"和"七"其实是礼乐符号，代表燕飨仪式乐制礼作乐的基本出发点：纪新王朝的文治武功。分乐为九部或七部，乃是对帝王德政的象征。因此可以理解：按照以文德兼包武功的观念，分宫廷燕飨乐为九部，或以"九部乐"代指宫廷燕飨大乐，这都是顺理成章的事情。

四、多闻阙疑：学术研究的基本原则

《二辨》中有以下一段话，批评我"见了一条来历不明的记载，就作牵强附会的解释"，云：

---

① 《旧唐书》，页1069。

② 《玉海》卷一〇五，广陵书社，2003年，页1916。

③ 秦序《刘贶与〈太乐令壁记〉》，载《黄钟》1993年第1—2期。

④ 《隋书》，页6,319。

⑤ 《旧唐书》卷二八《音乐志》，页1046；《新唐书》卷二一《礼乐志》，页467。

> 音乐的国别、民族不同，从乐律学理论到乐器、乐曲结构等一系列音乐内在规律上会存在一定差别，而文化内涵上的差别则更大。这也是20世纪以来民族音乐学学科认识的起点。从音乐实践来看，它们并不是容易合并的。隋文帝“七部伎”的形成，原因在于这七部音乐在艺术上的成熟和完美。而“疏勒”、“扶南”、“康国”、“百济”、“突厥”、“新罗”、“倭国”（详见以下引文）的音乐不足以列为乐部，归为“杂有”一类，原因也在于它们缺少艺术的成熟和完美。用音乐史眼光来分析，这是由当时（约4到6世纪）中原北边、西边的外来民族以及中亚地区的音乐文化发展的情形所决定。《隋书·音乐志》记载这样的音乐史实是清楚的，并不是今天见了一条来历不明的记载，作牵强附会的解释就可以改变的。

这段话的主旨是说历史上的西凉乐不可能和清商乐合并，但它提出的理由却是“艺术上的成熟和完美”。它此外还提出了“音乐内在规律”、“民族音乐学学科认识的起点”等貌似强大的理由。其实，这些理由都缺少史料支撑，同乐部合并这件事并无关联。

根据史籍对九部乐、二部伎、太常四部伎的记载，中国中古时代的乐部有两大特点[①]：第一，它们是太常所掌的乐舞队伍，每一单元都有特定的物质形式，即乐、器、工、衣的组合；第二，它们实施于某种仪式场合，亦即用于嘉礼和宾礼。由于前一特点，只有物质形式完备的乐舞才能进入乐部，故《通典》卷一四六云：“平林邑国，获扶南工人及其匏瑟琴，陋不可用，但以天竺乐传写其声，而不列乐部。”[②]由于后一特点，每一时代的乐部都是围绕政治需要——而非艺术需要——建立起来的，故《隋书》卷一五《音乐志》说“始，开皇初定令，置七部乐”；《通典》卷一四六说“今著令者唯十部”；《旧唐书》卷二九《音乐志》说“我太宗平高昌，尽收其乐，又造燕乐，而去《礼毕曲》。今著令者，惟此十部。虽不著令，声节存者，乐府犹隶之。”[③]这就是说，乐部是由国家法令（《乐令》）规定下来的音乐组织，我们应当通过相关乐令来考察乐部。

从正史乐志所载《乐令》的内容看，乐部制度首先是关于乐器工衣之数量的制度，其次是关于使用者之品秩的制度。正如《宋史》卷一二六《乐志》所说：“唐定乐令，惟著器服之名。”[④]乐部之所以重视“器服”，乃因为乐器工衣之数量具有仪式和仪仗的意义，不仅标志了礼仪的规模，而且可资划分礼仪的等级。因此，乐部的合

---

① 以下参见本书《唐代乐部研究》。

② 《通典》，页3726。

③ 《隋书》，页376；《通典》，页3726；《旧唐书》，页1069。

④ 《宋史》，中华书局，1977年，页2939。

并与分列，本质上是进行礼仪程序的安排，是对乐、器、工、衣加以调整和分配。显而易见，它同“艺术上的成熟和完美”是关系不大的。而在这件事上侈谈“乐律学理论”、“音乐内在规律”、“民族音乐学学科认识的起点”、“中原北边、西边的外来民族以及中亚地区的音乐文化发展的情形”，就更加“牵强附会”了。

以上一例说明：学术研究的目的是探求真理，因而必须恪守“多闻阙疑”的原则，有一分根据说一分话；否则，就会以大话、空话来掩盖真实。

“多闻阙疑”这句话出自《论语·为政》。原文说：“多闻阙疑，慎言其余，则寡尤。”意思是要以谦虚谨慎的态度治学，凡遇疑而难决之事要讲究保留，不能不懂装懂。汉代经学家将这一理论用于实践，使阙疑成为学术原则。但在今天，这一原则却常常被人忽视。为什么会这样呢？缘故大略有二：一是人有虚荣之心，喜欢强不知以为知；二是人欠学术常识，以为凡事都有标准答案。为说明这一道理，请容我再举一例。

在《辨伪》一文中，我曾讨论过《古今乐纂》的同书异名、同名异书问题。我认为：既然关于唐代《乐纂》的著录和征引彼此相联系，而《玉海》卷一〇五又记录了“何文广上《古今乐纂》六卷”之事，以及景德二年李宗谔编录《乐纂》之事，那么，“在唐宋时期，至少有三部《乐纂》或《古今乐纂》”。实际上，这是现有资料所允许的唯一认识。未料郑教授《二辨》却对此提出了强烈批评，云：

> 王教授说“唐宋时期至少存在三部《乐纂》或《古今乐纂》”。这话说得不明不白。究竟是几部《乐纂》？几部《古今乐纂》？王教授如此“灵活”，恐怕就是自己所说的那种“逞臆”了？

这段话有两个错误：第一，它罔顾古书有略称、全称等多种名称的惯例，在毫无根据的情况下，强分《乐纂》、《古今乐纂》为二书；第二，它违反多闻阙疑的原则，把尊重证据的判断歪曲为“灵活”和“逞臆”。后一种情况，反映了一种教科书式的认识，并不符合学术规律。

五、合理论证：音乐文献辨伪的逻辑要求

学术研究是一个以主观作用于客观的过程。它既要以资料为基础，又要进行一系列逻辑操作，以便从论据中引出论点。为保证研究工作的质量，我们必须注意这一过程的科学性。在音乐文献辨伪工作中，应特别警惕以下四种不合理的论证：

（一）混淆概念

郑教授为辨《古今乐纂》之伪，设定了一个宋人造假的结论。其理由是宋代有“排夷”的思想，而这一思想主要表现为陈旸《乐书》中的“雅部”“胡部”“俗部”的分

类，以及书中"用华音变胡俗"等言论。《一辨》说："（陈旸的）目的是尊崇华夏音乐、排斥外来音乐。"《二辨》则说："陈旸《乐书》中'排夷'现象以及北宋文人与此相关的思想，是我提出的《古今乐纂》这段文字造伪的根据。"

郑教授的推理涉及三个概念：一是"用华音变胡俗"，二是"排夷"，三是"造伪"。在他看来，这三者是相等同的。而我们知道，以华夏中心观为思想基础的传统民族认同，在陈旸之前，已经有1500年以上的历史。"华夏"之并称，便是这一观念已经确立的标志。[①] 自孔子"裔不谋夏，夷不乱华"、孟子"吾闻用夏变夷者，未闻变于夷者"等学说[②]流行以后，"以夏变夷"进一步成为中国文化观的主流。几乎在每一本涉及民族文化的中国古籍中，都可以看到类似的表述。但这并不等于在行为上"排夷"。因此，把"用华音变胡俗"的观念等同于"排夷"，乃属概念混淆；至于"排夷"和"造伪"，则更无必然关系。

（二）虚假前提

不过，这里更重要的谬误是使用虚假前提。因为《古今乐纂》那段话，是通过唐代徐景安的《乐书》保存下来，并记载在《玉海》中的。因此，倘若要证明《古今乐纂》是伪书，那么便应该举出徐景安《乐书》或《玉海》造假的证据。但不知为何，郑教授省略了这一论证过程，而直接指控陈旸《乐书》造假，并声称《玉海》抄袭了陈旸《乐书》。我们知道，《玉海》所记那段话的确和陈旸《乐书》卷一五九所记相近，但陈旸《乐书》将其分记在"九部乐""十部乐"两个条目之中，而且不提"徐景安《乐书》:《古今乐纂》"云云，可见这两处记载应是各有来源的。郑教授凭什么说《玉海》抄袭了陈旸《乐书》呢？没有凭据。因此，这只是一个虚假前提。

虚假前提的另一个事例是对"汉乐"的解释。《一辨》一文说："'隋代汉乐坐部'这条不符合历史事实的记载，是适应当时的政治需要而伪造出来的，伪造者是想用它来说明在隋代燕乐九部乐时期，面临大量外来音乐面前，'汉乐'是为主的。"这一推理，以宋代人伪造"汉乐"一词为结论，同时设定了四个前提：

1. "汉乐"的涵义是汉族音乐；
2. "隋代汉乐坐部"是一条不符合历史事实的记载；
3. 宋代人习惯用造假的方式来"排夷"；
4. 造出"隋代汉乐坐部"这句假话便能达到排夷的目的。

这四个前提都是必要的，缺了任何一个结论都不成立。但它们却无一真实。因为

---

① 《左传·定公十年》孔颖达疏："中国有礼仪之大，故称夏；有服章之美，谓之华。华、夏一也。"中华书局，1980年影印《十三经注疏》本，页2148上。

② 《左传·定公十年》，同上本；《孟子·滕文公上》，同上本，页2706上。

关于后三个前提，郑教授提不出任何证据。而关于第一个前提，我在《辨伪》一文中曾作论证：

> 关于宋代人捏造“汉乐”一词的假说，乃出发于对“汉乐”这一词语的文化误读——误以为“汉乐”一词就代表了对“外来音乐”的排斥。实际上，在中国古代的音乐文献当中，“汉乐”一名始终是指汉代音乐及其遗存①，而不是指中国音乐。同外来音乐相区别的名称是“华夏”音乐，例如《隋书》卷一五《音乐志》记“清乐”云：“及平陈后获之，高祖听之，善其节奏曰‘此华夏正声也’。”又记西凉乐云：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器。”在中国古代，“以夏变夷”是人所共知的文化传统，根本用不着伪造“汉乐”一词来为此张目。

由此可见，把“汉乐”解释为汉族音乐，这一前提也是虚假的。

虚假前提也可以称作“虚假推定”。其表现有时是前提的虚假，有时是证据的虚假。请大家注意本页脚注，其中引用了《隋书》《通典》《旧唐书》等书关于“汉乐”的记述。这些记述说明隋唐两代均有“汉乐”一词，因而揭露了另外两个虚假推定。这就是《二辨》所说“‘汉乐’这个词，无论如何不会在隋代出现”；以及“‘汉乐’一词的出现是在北宋之后的事情”。这两句话虽然很雄辩，但不符合事实，属证据虚假的推定。

（三）以偏概全

为了证明陈旸《乐书》“雅部”“胡部”“俗部”的分类代表了“排夷”，而这种“排夷”是宋代的特产，郑教授有一些结论性的意见。他在《二辨》中说：“这种情况，明代之前主要出现在两宋，唐代是没有的。不要说唐以前的音乐专著，就是中、晚唐的音乐书，也都没有‘雅、胡、俗’分类思想。”

这话的意思是说：在“唐以前的音乐专著”和“中、晚唐的音乐书”中没有的东西，就是不存在于唐代和唐以前的东西。这一说法，显然是以偏概全。

为了验证郑教授的理论，我们不妨检看徐坚等人修成于唐玄宗之时的《初学记》一书（有中华书局 1962 年排印本）。此书第十五卷“乐部”含五类，一为“雅乐”，二为“杂乐”，三为“四夷乐”，四为“歌”，五为“舞”。前三类实即雅、俗、胡的分类。这说明郑教授所谓“唐代是没有的”云云，是违反事实的；也说明采用以偏概全的论

---

① 可参看以下资料：《晋书》卷二三和《通典》卷一四一：“魏氏增损汉乐，以为一代之礼。”《宋书》卷二〇：“蔡邕论叙汉乐曰：一曰郊庙神灵，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短箫铙歌。”《隋书》卷一五：“汉乐宫悬有黄钟均，食举太簇均。”《旧唐书》卷二九：“琵琶，四弦，汉乐也。……汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。”《初学记》卷五：“沈约《宋书》曰秦乐曰《五行》，汉乐曰文始。”

证方式,必然会造成曲解。

此外,我们还可以检看王溥所编《唐会要》一书(有上海古籍出版社 1991 年点校本)。它是在以下二书的基础上编纂而成的:一是苏冕于唐德宗时所撰《会要》40 卷,二是崔铉等人于唐宣宗时所撰《续会要》40 卷。因此,此书虽然进呈于宋太祖建隆二年(公元 961 年,宋代开国第二年),但它却反映了唐代人的分类观念。其卷三二、卷三三收载音乐内容,所分类目如下:

> 雅乐,太常乐章;
> 凯乐,燕乐,清乐,散乐,《破阵乐》,《庆善乐》;①
> 诸乐;
> 四方乐,东夷二国,南国诸侯,西戎五国,北狄三国。

这一分类,实即雅乐、燕乐、杂乐、胡乐的分类。它说明:宋代音乐书中的"雅部""胡部""俗部"的分类,是来自唐代的。

(四) 望文生义

望文生义指的是只看事情的表面,而不去"辨名实"——深究事物内在的真实。忽视同书异名这一常见事实,把徐景安《乐书》所征引的《乐纂》和《古今乐纂》强分为二书;或忽视同名异书这一常见事实,把唐代《古今乐纂》和宋代《古今乐纂》硬说成是同一书。这两种情况,都属于望文生义。关于这一点,《辨伪》一文已作论述。

现在要指出的是:郑教授在《二辨》一文中,仍然沿用了望文生义的认识方法。比如,他以"在《玉海》所录徐景安《乐书》引这条记载之前,北宋陈旸《乐书》中已经引用了这条记载"等等为理由,判断徐景安《乐书》所引《古今乐纂》"隋代汉乐坐部"一语出自何文广的《古今乐纂》。在这里,他是以《古今乐纂》这个书名来生义的。但令人费解的是:徐景安是唐代人,何文广是宋代人,唐代人如何能引用宋代人呢?郑教授未予解释。

六、诚实不欺:音乐文献辨伪的道德要求

文章读到这里,读者大概已经发现:能否正确进行音乐文献辨伪,技术不可或缺,态度更为重要。技术问题实质上是态度问题。

---

① 请大家注意这里的类目名称:《破阵乐》《庆善乐》等大型乐曲之名,是和"燕乐""清乐""散乐"等乐部集合之名并列的。这说明,在唐代人的观念中,大型乐曲和乐部集合处于同一个逻辑平面。因此,《二辨》说:"《后庭花》……只是一个具体的作品,不能和'清乐'、'西凉乐'、'龟兹乐'是一部音乐来相比。"这话属于想当然,也是错误的。

从《古今乐纂》辨伪的实践看，以上这个道理是很清楚的。比如，虽然郑教授未读到《日本国见在书目录》，但他毕竟知道应当使用关于著录和征引的资料；虽然他未能正确标点，但他毕竟了解《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》中的相关记录；虽然他不明白"汉乐"是指汉代音乐，也以错误的计算来否认《古今乐纂》的可信性①，但他关于西凉乐应和"国伎"对应的意见，却有一定道理。他的辨伪工作之所以出现种种失误，主要原因其实在于：他未充分重视诚实不欺这一道德要求。

为此，今拟从以下四方面，谈谈如何做到诚实不欺。

第一，不欺古人。

学者以追求真理为学术活动的目标，必须诚实地面对客观事实。在通常情况下，这种客观是由古人所遗留的史料代表的。尽管任何史料都可能包含错误，但我们只能通过史料比较来发现和纠正错误，而不能强加以主观臆测。为什么呢？因为我们已经远离历史事件的现场，对历史只有一知半解；而古人的记录却是接近现场的记录。

《一辨》《二辨》二文最大的问题是违背了以上道理。作者在尚未读懂《古今乐纂》那段文字的情况下，就轻率地加一通标点，然后宣称此书矛盾百出、"文字逻辑不通"，将其判为伪书，并使用"低劣""混乱"等词语来批评古书。他对宋代人物未作研究，只凭陈旸《乐书》中的雅、胡、俗三分法以及"用华音变胡俗"等言论，就提出"宋代人一连串的造伪"之说，一口气把何文广《古今乐纂》、陈旸《乐书》、王应麟《玉海》和唐代徐景安的《乐书》都判为参预造假之书。这些做法，不免欺辱了古人。

第二，不欺今人。

今人即读者、学术界的同行。研究者发表的每一个字，都是面向他们的，故须以平等的态度，作认真负责的讨论。

尊重今人而不欺世，最基本的要求是言之有据，自信而后信人。但《一辨》《二辨》二文却不是这样。它说陈旸"思想中存在假和真的矛盾"，说何文广因"弄巧成拙"而伪造出"这段逻辑不通的文字"，说造伪者"借徐景安《乐书》的学术地位来肯定这段史料"，说"王应麟抄录徐景安《乐书》时选用版本不能精审"，说何文广、陈旸、王应麟等人"图一时之功利拗曲了隋唐音乐史"——都是出自想象，而没有真凭实据。

此外，《二辨》说："从岳珍博士文章提出的史料来看，可以知道在《太平御览》之前，有《乐纂》和《古今乐纂》两种书。"这一说法不免误导了读者，好像岳珍是赞同唐

---

① 《二辨》云："据王教授推测，这本唐代《古今乐纂》大约成书于8世纪后半叶。即便是如王教授所认为的，'隋代汉乐坐部'记载出自唐代的《古今乐纂》，也就是说在《隋书》成书(656年)约二百年之后，出现了与《隋书·音乐志》所述'七部伎'完全不同的记载，这可以相信吗？"按：此文所计"约二百年"有误。公元656年为7世纪后半，较8世纪后半只差一百年。

代《乐纂》、《古今乐纂》为两书的。而我们知道:事实恰好相反,岳珍《唐佚名〈古今乐纂〉辑考》一文尊重古人同书异名的习惯,乃把唐代的《乐纂》《古今乐纂》理解为同一本书。《二辨》对此避而不谈,应该说,是未能自信。

第三,不欺持不同意见的人。

关于学术讨论,钱大昕曾说到其意义:"学问乃千秋事。订伪规过,非以訾毁前人,实以嘉惠后学。"又说到其中弊端:"所虑者,古人本不误,而吾从而误驳之,此则无损于古人,而适以成吾之妄。"①他的意思是:学术讨论是为了嘉惠后学,而不是"訾毁"前人,所以应该谨慎;即使"误驳",也要防止。钱大昕的话主要针对今人对古人的讨论,但移用来说明不同意见之间的争论,也是适用的。以下略举两例。

其一,在"坐部伎的辨别问题"这一部分,《二辨》批评我未引用17年前秦序《唐李寿墓石刻壁画与坐、立部伎出现年代》一文:

> 十七年后的今天,王教授的文章认为《古今乐纂》"隋代汉乐坐部"记载可以成立,其中却没有一字是面对秦序先生这一研究成果。这就不妥了。这个学术道理(包含着学术道德因素),王教授是明白的。现在王教授却做出了与之违背的事情,这不就是自己所说那种"超越学术规律"吗?

读者大概能看出这段话的用意,即要把《辨伪》一文坐实成对秦序文章的抄袭或剽窃。它针对的是我在该文中谈的两个道理:(一)我反对比附,而主张"事物有个别现象、制度化现象的区别,其名称有广义、狭义的区别,不能相混"。为此,我讨论了"乐府""清商"两个例证。(二)我认为"'汉乐坐部'是一个可以理解的名称"。为此,列举了汉代墓石画、周隋两代登歌和陈旸《乐书》关于"汉乐""坐部伎"的记载作为证据。我谈的是隋代,秦序文谈的是唐代,两人的论据和论证过程都不构成重复或交叉。我们只是在思想方法上——认为"仅凭坐奏、立奏或堂上、堂下之别,不能断定就是坐部伎与立部伎"——相同。把这种情况说成"违背""学术道德",是不是"訾毁"呢?

其二,《玉海》卷七有这样一段话:

> 徐景安《乐书》五音旋宫第三:"……《古今乐纂》演七声之法,以宫、商、角、徵、羽为自然五音之声,以变徵之声用变之一字,以变宫之声为七字者,误也。……"

郑教授《一辨》认为,这段材料中"误也"两字,说明《古今乐纂》文字是被作为批

① 《潜研堂文集》卷三五《答王西庄书》,载《潜研堂集》,上海古籍出版社,1989年,页636。

评而用的。“如此这样，别无他因，必定是后人造伪。”但我认为，“误也”云云不足以作为辨伪依据。因此，我在《辨伪》文中说：

> 关于“误也”云云，我觉得可以不讨论。因为徐景安是否批评《古今乐纂》，和徐景安是否承认有《古今乐纂》这部书，这是两码事，是两个不能相互转换的概念。比如我们不同意郑教授的观点，但我们却不能说郑教授这篇文章就不存在。

我的理由很简单：批评一本书不等于否认这部书的存在，因此，不能把“误也”作为辨伪的依据。“不讨论”的意思是：这是个伪问题，不值得讨论。未料郑教授却把它曲解为“回避”，而提到“不德”、缺少学术诚意的高度来批驳了。他在《二辨》中说：

> 王教授在这里回避了一个很关键的问题。梁启超《清代学术概论》中总结清代“朴学”的十条特色，其中有一条说：“隐匿证据或曲解证据，皆认为不德。”回避关键性的问题，其学术诚意已可怀疑。王教授又把不讨论的理由说成是“徐景安批评和承认《古今乐纂》的问题”。这样的辩词，那就离学术诚意越来越远了。

不过问题是：到底是谁在“隐匿证据或曲解证据”？我只是否定了一个冒充“关键性问题”的伪证，而郑教授却不仅把徐景安《乐书》对《古今乐纂》的批评曲解为对《古今乐纂》这本书的存在性的否认，而且曲解了我的意见。所谓“离学术诚意越来越远”，这难道不是夫子自道吗？

第四，不自欺。

关于音乐文献辨伪的道德要求，还有一条是不自欺。比如在讨论中指责对方“外行”“不读书”等等，这一类做法便有自欺的成分。这是因为：在学术讨论中，争辩双方的地位是平等的；学术批评的目的是求取真知，故只能针对证据、逻辑和态度，而无资格代替读者作出其他判断。如果把自己抬到高人一等的地位上，那么，这种抬高既没有意义，也是虚幻的。

七、结　语

音乐文献辨伪是一项严肃的工作。它要求懂得著录和征引，以确认作为研究对象的古书的传承；要求广罗证据，以探明各项记录的历史真实性；要求多闻阙疑，不以大话、空话、假话掩盖真实；要求以科学的态度做合理论证，避免混淆概念、虚

假推定、以偏概全、望文生义等逻辑错误。

为了说明以上道理，本文对郑祖襄教授《一辨》《二辨》二文作了分析。这些分析并不是想否定郑教授的学术贡献，而认为他在音乐文献辨伪这一学术方向上作出了积极尝试。本文并曾指出他的若干成绩，比如就西凉乐应和“国伎”对应等问题提出了值得参考的意见。不过，为了辨明是非，本文亦指出了他的失误，并对他的责难作出了辩驳。

就本意而言，本文并不是针对某一个人，而是针对某一类现象而写作的。当我犹豫是否要写作本文之时，一些朋友给予了鼓励。其中一则短信说：“中国音乐史学似乎进入了一个侏儒时代。在黄翔鹏先生离开后，它的确缺少大家——不仅学术，更是胸襟。误读文献不可怕，可怕的是自以为是。”另一则说：“进行学术批评是为了后学。既要为浮躁、缺少训练的人们树立为文的榜样，也要帮助年轻人提高判断能力，以抵制那种飞扬跋扈的文风。”这些意见提醒我注意自己的责任。我为此愿以本文，和广大音乐学爱好者一起去辨别学术是非，建设文献辨伪和学术批评的规范。

从这个角度说，本文论述的是两种辨伪：其一辨古书之伪，其二辨新说之伪。由于任何记录、任何学说都有可能偏离真实，故辨伪和批评是追求真理的必要手段。由于辨伪和存真是一体两面的事情，故各种考据工作、理论工作都包含辨伪。这意味着，辨伪不仅是一个学术领域，而且是一种学术方法。因此，本文有两个相关联的内容：其一是辨伪，即解析《一辨》《二辨》所提出的各种伪说；其二是存真，即阐明音乐文献辨伪的原则和方法，进而阐明学术工作的一般原则和方法。后者事实上是本文的目的，即：通过倡导辨伪，鼓励新一代学人以实事求是的态度投入中国音乐史的学术实践，既不害怕权威，也不害怕失败，更不害怕必要的自我批评。

作为一篇批评文字，本文也讨论了学术道德问题。这问题是由郑祖襄教授提出来的，但本文的出发点和他不同。本文认为，立德的主旨是求真、趋善，故应贯彻于全部学术活动。《论语·述而》有云：“德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改，是吾忧也。”可见在孔子的心目中，修道德是同重知识、求真理、改过失相联系的。因此，不重知识、不求真理、不改过失便是不德，智者应当引为忧患。本文还认为，学术道德维护了学术的根本利益，是每一位求学者的自我要求。《管子·心术上》有云：“德者道之舍，物得以生生，知得以职道之精。故德者，得也。”可见在古人看来，“德”是“道”的寄托之处，是智慧得以实现其目的（“识道之精”）的依靠。因此，每一个向往自由精神的人，自然会防备不德、抛弃不德，以此来保护学术，也保护在学术中安身立命的自己。

（原载《文艺研究》2010年第5期）

从《琴操》版本论音乐古籍辑佚学

中国学术在20世纪走上了系统化的道路。其中作为文、史、哲三科之基础的文献学，建立了目录、版本、校勘、传注、辑佚、辨伪等六个较稳定的分支。这实际上也是中国音乐文献学的六个主要分支。音乐文献研究者过去较多地讨论了目录、版本、校勘、传注等方向，而较少涉及辑佚和辨伪。[①]为此，我们对音乐文献辨伪学的原则与方法作了专门论述。[②] 但是，古代音乐文献的传播有哪些特点？对音乐古籍进行辑佚学研究要注意哪些事项？这仍然是处于空白位置的学术问题。

这两个问题之所以不被谈论，原因在于，中国音乐文献学有两个重要特点：其一有很强的实践性，必须依据辑佚学的操作经验来建立相关理论；其二有很强的系统性，在实践中，必须把目录、版本、校勘、传注、辑佚、辨伪结合起来。例如在校勘之前要考察版本，以便取善本为底本；确定版本要借助目录，以便辨明古本和辑本；判断辑本善与不善要看是否遵循辑佚学基本规则，这些规则又建立在校勘实践的基础之上。这意味着，我们必须采用"解剖一只麻雀"的方法来建树音乐文献辑佚学的理论；而能否找到合适的"麻雀"，则是一件需要时机的事情。

近年来，我们得到了一个时机，这就是从1991年起，在"古乐书钩沉"的名义下进行了一系列研究生辑佚学课程的练习。叶昶、张振涛、李玫、朱旭强、喻意志、余作胜等人先后参加练习，确认了汉魏六朝散佚乐书五十多种的基本面貌。在这五十多种佚书中，问题最多的是《琴操》一书。《琴操》问题的特点是：看起来是版本学问题，实质上却是辑佚学问题，反映了音乐古籍传播和辑佚的方方面面。为此，今拟将其作为个案，对中国音乐古籍辑佚学试作论述。

---

① 参见本书《中国音乐文献学：以杨荫浏为枢纽的两个时期》；又孙晓晖《音乐文献学的古典与现代》，载《黄钟》2005年第2期。

② 参见本书《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》、《再论音乐文献辨伪的原则和方法》。

一、《琴操》的版本

《琴操》是以解题目录方式编成的古琴学著作，从古代著录情况看，主要有三种书：第一种由晋代孔衍所撰，见于《隋书·经籍志》和其它唐宋目录；第二种由东汉桓谭所撰，著录在《旧唐书·经籍志》和《新唐书·艺文志》之中；第三种由汉末人蔡邕所撰，为《文选》李善注及《初学记》、《太平御览》等书所征引，却未见唐宋目录著录。但今传本《琴操》均题蔡邕所作，其内容主要是先秦题材的琴曲，也有少量西汉题材的琴曲，包括歌诗五首、九引、十二操和河间杂歌二十多首。

今存《琴操》版本主要有如下几种①：

1. 顾修《读画斋丛书》本（以下简称“读画斋本”），为《琴操》二卷附《琴操补》一卷，题“汉前议郎陈留蔡邕伯喈撰”，刊于嘉庆四年(1799)。正文之中有“序首”，正文之外无序跋。

2. 王谟《汉魏遗书钞》本（以下简称“遗书钞本”），为《琴操》一卷，题“汉陈留蔡邕撰，金溪何辉远校”，刊于嘉庆五年(1800)。书前有序录，论及本书辑佚原由。

3. 孙星衍《平津馆丛书》本（以下简称“平津馆本”），为《琴操》二卷附《琴操补遗》一卷，题“汉前议郎陈留蔡邕伯喈撰，赐进士及第山东等处督粮道兼管德常临清仓事务加二级孙星衍校”。嘉庆十一年(1806)初刻，光绪十一年(1885)重刻。书前有嘉庆十年马瑞辰《琴操校本序》，云该本底本为读画斋本。将二本对勘，可知平津馆本确如马《序》所言源自读画斋本。

4. 阮元《宛委别藏》本（以下简称“宛委本”），为《琴操》二卷附《琴操补》一卷，题“汉前议郎陈留蔡邕伯喈撰”。《宛委别藏》所收之书为阮元任职浙江期间搜罗，曾随《四库未收书目提要》进呈御览。② 《提要》云：“兹从征士惠栋手钞本过录”③。据此，该本以惠栋手抄本为底本。经比勘，该本与读画斋本内容基本相同，版本形态相近（均为每行 18 字），当源自同一祖本。④

---

① 王仁俊《玉函山房辑佚书续编》辑有《琴操》三条佚文，今不计为版本。

② 阮元于嘉庆五年(1800)任浙江巡抚，至嘉庆十六年(1811)六月编成《四库未收百种书提要》。《宛委别藏》之书当在此期间奏进。参张鉴等《阮元年谱》，中华书局，1995 年，页 97。

③ 《四库未收书目提要》，有商务印书馆(上海)1955 年版。此据邵武本《琴操》卷首第 1 页 B。

④ 孙启治、陈建华所编《中国古佚书辑本目录解题》一书认为读画斋本的底本即惠栋手抄本：“今存《琴操》旧本二卷，为惠栋抄本，不详所自，其文与诸书所引多合，阮元收入《宛委别藏》中。其后《读画斋丛书》等所刊者即此本，并附《补遗》三节，乃采自《艺文类聚》、《文选》李善注，不知何人所辑。”上海古籍出版社 2009 年版，页 243。按此说基本成立，但有两处可商：(一)《读画斋丛书》刊于嘉庆四年(1799)，并不晚于《宛委别藏》。(二)二本《琴操》皆有《补遗》三节，不宜说读画斋本在宛委本之外新补。

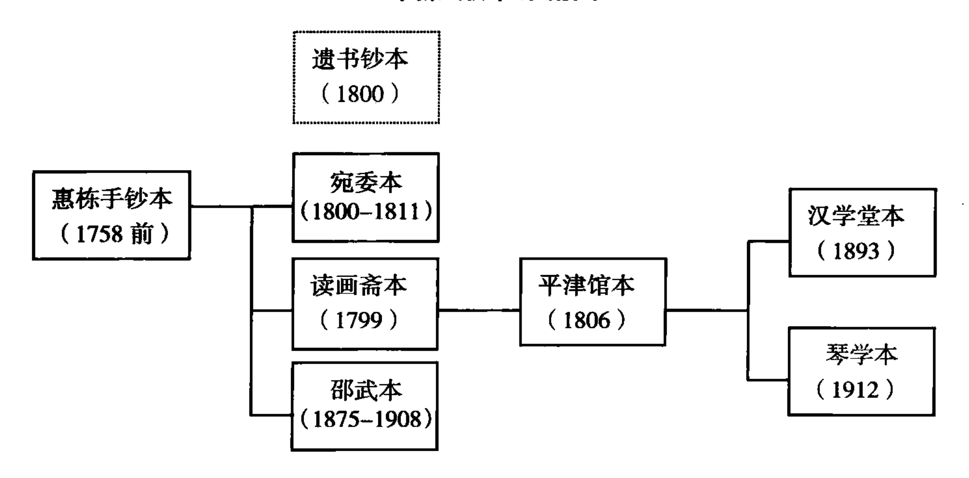
5. 徐干《邵武徐氏丛书初刻》本(以下简称"邵武本"),为《琴操》二卷附《琴操补》一卷,题"汉前议郎陈留蔡邕伯喈撰,邵武徐干小勿校刊",前有《四库未收书目提要·琴操二卷》一篇。《邵武徐氏丛书》刊于清光绪(1875—1908)年间。经比勘,邵武本与宛委本内容基本相同,且载有《四库未收书目提要》一篇,应是直接从宛委本翻刻的。

6. 黄奭《汉学堂丛书》本(以下简称"汉学堂本"),为《琴操》一卷并附《琴操补遗》,题"蔡邕琴操,甘泉黄奭学",刊于光绪十九年(1893)。该本未说明底本,经比勘,知其为平津馆本的增注本,增加的部份多为遗书钞本注文。

7. 杨宗稷《琴学丛书》本(以下简称"琴学本"),题"蔡邕伯喈撰,孙星衍校",刊于1912年。该本以平津馆本为底本,但删去了大部分校注文字。

以上《琴操》版本七种,可分为三个系统:一是读画斋本系统,包括宛委本、邵武本。这三个版本内容基本相同,是同一祖本的不同印(抄)本。其中以读画斋本刊行时间最早。二是平津馆本系统,包括汉学堂本、琴学本。其中汉学堂本是平津馆本的增注本,琴学本则是平津馆本的删注本。三是遗书钞本,单独构成一个系统。由于平津馆本以读画斋本为底本,所以可把平津馆本系统并入读画斋本系统。由此看来,今存《琴操》实际上只有两个系统,即读画斋本系统和遗书钞本系统,如图:

《琴操》版本源流图



以上一图,既反映了对现存《琴操》各本关系的考察,也反映了对《琴操》一书进行整理和辑佚研究所面临的问题。这问题主要是:如何判断各本《琴操》的文献学性质?如果各本都是辑本,那么就应当重辑《琴操》;如果其中有古本之残本,那么就应当在其基础上补辑《琴操》;但如果有更复杂的情况,那么就要作更细致的处理。由于读画斋本流传最广、影响最大,而且同宛委本有直接关联,所以它是最重要的考察对象。

二、读画斋本的文献学性质

"读画斋"是清代文献学家顾修的藏书楼名。顾修是浙江石门(今嘉兴)人,寓居桐乡。他工诗画,好藏书。所藏书于嘉庆四年汇刻为《读画斋丛书》,共8集48种。在刊印《读画斋丛书》的同年,他又编辑了《汇刻书目初编》。此书详列嘉庆以前丛书261种及其子目,是我国第一部丛书目录,在文献学史上有重要地位。

《读画斋丛书》率先刊印《琴操》一书,对于《琴操》的流传是有很大贡献的;但它无序无跋,未说明底本来历。这样一来,人们对读画斋本《琴操》的性质,认识便很模糊。比如平津馆本以读画斋本为底本,其编者孙星衍在《琴操》"履霜操"条"伯奇前持之"句下注云:"案今本有细字注,不知何人所校,并仍之。"这句话中的"今本"指读画斋本,它表明,孙星衍对读画斋本的具体流传情况是不甚清楚的。

在孙星衍(1753—1818)时代,比较流行的看法是把读画斋本当作《琴操》原本的。马瑞辰在平津馆本《琴操校本序》中即说到:"传注所引,及今《读画斋丛书》所传本,皆属蔡邕。……陈氏《书录》所载'周诗五篇、操引二十一篇',与今本合,是今世所传即直斋所见之本。惟陈氏云'止一卷',今分为二卷;陈氏曰'不著氏名',今题曰蔡邕撰。其分合著录微有不同,证之传注所引,亦有互异。"意思是读画斋本即陈振孙著《直斋书录解题》时所见到的《琴操》,也就是原本。今人孙启治、陈建华《中国古佚书辑本目录解题》从其说,也将读画斋本《琴操》视作原本。例如该书著录了遗书钞本《琴操》、王仁俊辑录的《琴操》佚文,以及附于其他诸本《琴操》之后的《琴操补》或《琴操补遗》①,却不著录读画斋本系统的《琴操》(包括读画斋本、宛委本、邵武本、平津馆本、琴学本)。这意味着,该书撰者有一个基本的判断,即认为读画斋本《琴操》是"旧本"而非辑本,与该书专门收录辑佚书的体例不符,故不予著录。

然而,种种迹象表明,自宋代以来,这个《琴操》旧本或原本是并不存在的。在明清目录书中未见对《琴操》一书的著录;明清典籍虽然屡屡征引《琴操》,但都不出唐宋古书古注所引的范围,当系转引。这两点说明:《琴操》在宋以后即已散佚,原书未必存世。王谟《汉魏遗书钞》之所以要对《琴操》进行辑佚,正是因为"此书宋世犹存,惜未见有传本"②。王仁俊续王谟之功,在《玉函山房辑佚书续编》、《经籍佚文》中辑有《琴操》佚文三条,这表明他也认为《琴操》已佚。另外,清初史家马骕也提到了《琴操》散佚的事实。在《绎史》卷首《征言》中,他把《琴操》归为"全书阙轶,

① 参见孙启治、陈建华《古佚书辑本目录》,中华书局1997年版,页243;《中国古佚书辑本目录解题》,上海古籍出版社2009年版,页243。

② 王谟《汉魏遗书钞》经翼第二册《琴操》叙录。

其名仅见"之类，云："……《琴操》、《琴清英》、《古今乐录》，此等或真或伪，今皆亡矣。"[①]马氏《绎史》正文及小注共引《琴操》文字达18处之多，其言《琴操》亡佚当非信口开河。在《绎史》成书一百多年后，出现了读画斋本。马瑞辰说此本是《直斋书录解题》著录的《琴操》传本，这个说法显然很唐突。事实上，这一说法的依据——陈振孙《直斋书录解题》所载"周诗五篇、操引二十一篇"与读画斋本相合——是不成立的，因为《初学记》、《太平御览》等类书早已提供了《琴操》"五歌"、"九引"、"十二操"的篇目线索，辑佚家完全可以据此来搜罗异文，复原佚书结构。总之，既然自《直斋书录解题》到读画斋本刊行的数百年间《琴操》未见目录记载，既然《直斋书录解题》所载《琴操》与读画斋本《琴操》在卷次和撰者上都存在差异，那么，我们就不能把读画斋本当作《琴操》原本。

还有一种看法，认为读画斋本是遗书钞本的整理本。这见于今人吉联抗《〈琴操〉考异》。原话说：

> 这两种本子，虽同为《琴操》，而体例却如此不同，就文字而论，则又大多相同，只略有小异处(一般认为"平津馆本"较"汉魏遗书本"更加顺畅)。既然后一种早于前一种，就不能不给人以这样的消息：即所谓《琴操》，原来是一八〇〇年以前王谟《汉魏遗书钞》里的一种辑佚书，在以后三、五年间，有人在此基础上加工润色，改头换面，到一八〇五年以前作为《读画斋丛书》中的一种时，就换成另外一种面貌了。一八〇五年收入《平津馆丛书》时，孙星衍又做了一些校勘，加上些校注，便俨然成为一种原本古籍了。[②]

这段话出自推测，未经查核，故有两个论据上的错误：其一，于读画斋本刊行时间失考，颠倒了读画斋本与遗书钞本在刊行时间上的先后顺序。[③] 其二，未对二本内容进行深入比较，二本文字其实差别很大，并非"只略有小异处"(详见下文)。这就从反面证明，读画斋本不可能是遗书钞本的整理本。

读画斋本既然不是原本，又不是遗书钞本的整理本，那么，它的性质其实就明朗了：它只是一种辑本。这一看法，今人已通过对平津馆本的评价表达出来了。例如逯钦立辑校汉诗琴曲歌辞，以平津馆本《琴操》为底本。逯氏于《别鹤操》条下案

---

① 马骕《绎史》，中华书局，2000年，《征言》页2。

② 吉联抗《〈琴操〉考异》，原载《音乐研究》1982年第2期。又收入人民音乐出版社1990年版《琴操(两种)》，作为该书序言。

③ 事实上，以底本时间而论，读画斋本还可以追溯到更早。因为读画斋本与宛委本基本相同，有可能是同一祖本下的不同刻(抄)本。宛委本系从惠栋手抄本过录，而惠栋生活于康乾之世，其本早于其它各本。

语云："今本《琴操》有叙无辞，盖此书乃后人辑缀而成，故致遗漏。"①又于《岐山操》条下案语云："查此序文与乐府所引《琴操》不同，而全袭《大周正乐》之文。《大周正乐》乃唐时乐录，不能以之代《琴操》。至于歌辞乃沿用《琴苑要录》。据此今本《琴操》乃后世辑缀而成，已非原书之貌。"②又曹道衡、刘跃进《先秦两汉文学史料学》云："（在《琴操》）众多辑本中，以孙星衍《平津馆丛书》本为最优。"③关于平津馆本是辑本的看法，尽管稍有未惬（平津馆本实乃以读画斋本为底本的校注本），但却可以揭示读画斋本的辑本性质（平津馆本承袭读画斋本，对平津馆本的论断可移用于读画斋本）。确认这一点是很重要的，至少有三个意义：其一，既然读画斋本是一个辑本，那么，我们就可以从辑佚学的角度对它加以研究；其二，这项研究将进一步肯定该本的身份——既然是辑本，那么是哪一种辑本；其三，这项研究同时是对宛委本、邵武本、平津馆本的评价。鉴于在《琴操》诸多传本中，平津馆本已被视为最佳版本，成了通行本，所以，这三个意义都值得重视。

三、从辑佚学角度看读画斋本《琴操》

从辑佚学的角度看，读画斋本是一个有很多问题的辑本。其中最大的问题是不注明文献出处。而若对该本文字作逐条检索，究明其出处，则又可以发现大量误辑现象，包括条目误辑（原本《琴操》无此条，而误将他书所载条目辑入）和文字误辑（原本《琴操》有此条，但所辑文字不出《琴操》，而从《古今乐录》、《大周正乐》、《琴苑要录》等乐书辑得）。该本主要问题便是这些误辑。为说明辑佚工作的原则和方法，今将其中的问题一一分述如下：

（一）把同类书误为本书。主要例证有：

《周太伯》《拘幽操》《箕山操》《思亲操》《庄周独处吟》等条，程度不同地从《古今乐录》误辑。《思亲操》歌辞见《乐府诗集・琴曲歌辞》，题虞舜《思亲操》，引作《古今乐录》；④其他各条的文字，或全部或部分见于《太平御览》卷五七一所引《古今乐录》。⑤ 其中《周太伯》条不见他书引作《琴操》，属条目误辑。此数条在遗书钞本和马国翰《玉函山房辑佚书》中，或不录，或据实而录⑥，或辑入《古今乐录》。相比之下，读画斋本明显是误辑。

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983 年，页 305。

② 《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 322。

③ 曹道衡、刘跃进《先秦两汉文学史料学》，中华书局，2005 年，页 396。

④ 《乐府诗集》，中华书局，1979 年，页 824。

⑤ 《太平御览》，中华书局，1960 年，页 2582—2583。

⑥ 例如《箕山操》条，遗书钞本辑自《文选注》，又以《太平御览》所引异文作注。案语云："《文选注》及《御览》引《琴操》文俱不全，全文详见《古今乐录》。"

《文王思士》《龟山操》《越裳操》《鹿鸣》《伐檀》《驺虞》《白驹》《仪凤歌》《聂政刺韩王曲》等条，程度不同地从《大周正乐》误辑。此数条的文字，或全部或部分见于《太平御览》卷五七八所引《大周正乐》。[①] 其中《文王思士》条未见他书引作《琴操》，属条目误辑。遗书钞本不录《文王思士》，又将《鹿鸣》《伐檀》《驺虞》《白驹》四条中的《大周正乐》文字作为注文处理。相比之下，读画斋本为误辑。

《辟历引》、《琴引》等条的文字，皆从《琴苑要录》误辑。《辟历引》条有叙文有操辞，叙文与他书所引《琴操》文字差异较大，操辞则未见他书引作《琴操》之辞。明人《古诗纪》卷四《霹雳引》录此辞，有相近的叙文，但注出处为《琴苑要录》。《古诗纪》所引《琴苑要录》的注文为："楚商梁者，或云楚庄王也，声之误耳。"[②]读画斋本《琴操》注文为："商梁，当作庄王，声之误也。"读画斋本此条应是抄自《琴苑要录》的。遗书钞本未辑歌辞，避免了这一错误。《琴引》条情况与此约略相近。

（二）因未重视古书文例而致误辑。例如：

《霍将军歌》条。该条未见他书引作《琴操》。叙文与《大周正乐》所载《霍将军歌》[③]相同，歌辞与《古今乐录》所载霍去病《琴歌》[④]相同，故可判断读画斋本是将《大周正乐》、《古今乐录》二书的文字缀合而成该条的。其误辑的原因，应是误解了郭茂倩的案语："琴操有《霍将军渡河操》，去病所作也。"[⑤]考《乐府诗集》引书均在书名后加"曰"字，此处"琴操"二字下接"有"字，故"琴操"二字非书名，而应解作"琴曲"、"琴歌"。类似的情况还有"琴操有《湘妃怨》，又有《湘夫人曲》"、"琴操有《大风起》"等数处[⑥]。中华书局1977年版《乐府诗集》对此数处"琴操"都加上书名号，实因不明《乐府诗集》引书体例而误解了"琴操"二字的涵义，其误和读画斋本《琴操》相同。

《曾子归耕》条。该条佚文原见于《后汉书》卷五九《张衡传》"嘉曾氏之《归耕》兮，慕历陵之嵚崟"句李贤注，引作《琴操》，其末注文云"嵚崟，山皃，崟音吟"云云。[⑦] 读画斋本于歌辞末多出"钦崟"二字，系误辑李贤注文"嵚崟"二字。[⑧] 误辑的原因亦属未重视古书文例。

---

① 《太平御览》，页2609—2612。

② 冯惟讷《古诗纪》，文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆1986年影印，第1379册，页33上。

③ 《太平御览》卷五七八引《大周正乐》，页2611。

④ 《乐府诗集》卷六〇引《古今乐录》，页882。

⑤ 《乐府诗集》，页882。

⑥ 《乐府诗集》，页826、页850。

⑦ 《后汉书》，中华书局，1965年，页1938。

⑧ 《文选》卷一五张衡《思玄赋》李善注所引无此二字，可为旁证。

（三）因书名相近而误辑，例如《处女吟》《流澌咽》《双燕离》等条。

按这是三个阙目，未见他书引作《琴操》，或据《乐府诗集》误辑而来。《乐府诗集》卷五八梁简文帝《双燕离》郭茂倩题解云："《琴集》曰：'《独处吟》、《流澌咽》、《双燕离》、《处女吟》四曲，其词俱亡。'《琴历》曰：'河间新歌二十一章，此其四曲也。'"①《初学记》卷一六、《太平御览》卷五七八等引《琴操》云："又有河间杂歌二十一章"。② 由此可见，读画斋本是把《琴历》"河间新歌二十一章"与《琴操》"河间杂歌二十一章"相等同，而误将《琴历》"河间新歌"中的《流澌咽》、《双燕离》、《处女吟》三曲辑入《琴操》"河间杂歌"之中的。

（四）因不明出处而致误辑，例如《列女引》条、《伯姬引》条。

《列女引》条文字未见他书引作《琴操》，所言樊姬之事分别见于《列女传》《韩诗外传》《新序》及《渚宫旧事》等书。歌词"忠谏行兮正不邪，众妾夸兮继嗣多"不见他书记载，惟唐人《渚宫旧事》卷二录有"忠信言兮从正不邪，众妾进兮继嗣多"云云③。因此，该条文字应是就《列女传》《韩诗外传》《新序》《渚宫旧事》等记录牵合而成的。而遗书钞本该条仅依《初学记》辑为"一曰《烈女引》，楚樊妃所作也"④二句，其它不辑。

《伯姬引》条记录鲁伯姬守节死火之事。此事多见于唐宋以前典籍，但诸书均不引作《琴操》，亦不提及琴曲《伯姬引》。到明代冯惟讷《古诗纪》始以伯姬守节死火之事属之《伯姬引》，但引作《琴苑要录》，而非《琴操》。⑤ 可见读画斋本此条文字是抄录他书而成的，并非《琴操》原书所有。遗书钞本该条仅依《初学记》辑"二曰《伯妃引》，鲁伯妃所作也"二句，其它不辑。

（五）因不考订时代而致误辑，例如《岐山操》条、《思归引》条。

《岐山操》条叙文除首二句外全袭《大周正乐》⑥，歌辞则采用《琴苑要录》⑦。逯钦立曾指出这一点，判其序文"全袭《大周正乐》之文"，"歌辞乃沿用《琴苑要录》"。⑧ 逯氏又说，此操为"宋以后人所拟，郭茂倩尚未之见"⑨。可见读画斋本此条是因不考订时代而致误辑的。

---

① 《乐府诗集》，页 842。

② 《初学记》，中华书局，2004 年，页 386；《太平御览》，页 2608 下。

③ 余知古《渚宫旧事》，文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆 1986 年影印，第 407 册，页 565 下。

④ 今本《初学记》无"所"、"也"二字，页 386。

⑤ 《古诗纪》卷四《伯姬引》条解题。

⑥ 《太平御览》卷五七八引《大周正乐》，页 2609。

⑦ 《古诗纪》卷四引《琴苑要录》，页 30 上。

⑧ 《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 322。

⑨ 同上注，页 303。

《思归引》条,《风雅逸篇》卷二引其操辞作《琴操》①。《古诗纪》卷四《思归引》录有内容相近的两首歌辞,一引作《琴苑要录》,一引作《风雅逸篇》②。逯钦立辑校"思归引"条案语云:"晋石崇《思归引》序曰:'……古曲有弦无歌,乃作乐辞'云云。……据此本篇显系后人依托。"③这就是说,《风雅逸篇》因未明时代而引作《琴操》,读画斋本沿袭了其错误。

(六) 未能恢复古书结构的原貌。

能否恢复古书结构的原貌是评价辑本优劣的一个重要标准。读画斋本在这方面比遗书钞本似乎做出了更多努力,书前设置《序首》即是一例。《序首》内容含两部份:先述琴的功能、形制及其伦理涵义,其后是五歌、十二操、九引之曲名。然而这篇《序首》却是很有问题的。

首先一个问题是:《序首》未必为《琴操》原有。因为它与正文相矛盾,例如对琴曲作者的表述前后不一:

曲名	《序首》所注作者	正文所述作者
《岐山操》	周人为太王所作	周太王之所作也
《雉朝飞操》	沐犊子	独沐子
《伯姬引》	鲁伯姬	伯姬保母
《霹雳引》	商梁	商梁子
《箜篌引》	樗里子高	朝鲜津卒霍里子高
《琴引》	屠门高	倡屠门高
《楚引》	龙丘子高	龙丘高

除此之外,还有叙述文字前后不同、《序首》与正文文字简单重复等问题。这些问题意味着,《琴操》原书并不存在这个目录。我们知道,这篇《序首》的文字最早见于《初学记》卷一六引《琴操》④,其内容、排印体式(曲名用大字,解题用小注)与《初学记》所引基本一致,因此可以推断,它是直接辑自《初学记》的。考虑到类书抄引资料有概引一法,又考虑到《初学记》的概引易于呈现目录的形式⑤,我们还可以判断:这篇貌似目录的文字是由《初学记》的概引造成的。遗书钞本的做法可以反证

① 杨慎《风雅逸篇》,《四库全书存目丛书》本,齐鲁书社,1997年,集部第299册,页112下。

② 《古诗纪》,页33页。

③ 《先秦汉魏晋南北朝诗》,页321。

④ 《初学记》,页386。

⑤ 例如《初学记》卷一五(页366)引沈约《宋书》曰:"秦乐曰《五行》;汉乐曰《文始》、《武德》、《安世》、《昭容》、《礼容》、《嘉至》、《四时》、《昭德》、《盛德》、《云翘》、《育命》、《巴渝》;魏乐曰《昭武》、《正世》、《迎灵》、《武颂》、《昭业》、《凤翔》、《灵应》、《大韶》、《大武》。"对比《宋书》,可知这段貌似目录的文字是对《宋书》卷一九相关记载的概括。

上述判断：它是把这段文字打散放进《琴操》正文的，这样一来，就复原了“五歌”、“九引”、“十二操”的框架。

其次一个问题是：这篇《序首》误把《初学记》的小注当作《琴操》的原注而予以辑录了。我们知道，《初学记》小注在直接引用他书文字时，都要注出书名，多数加“曰”字领起；而被《序首》辑为《琴操》原注的《初学记》小注却没有这些特征。若把这些小注与他书所征引的《琴操》文字相对比，则可以知道，它们并非《琴操》原文，而是由《初学记》编者在相关文字的基础上节录、改写而成的。也就是说，《琴操》原书并无目录，《初学记》中的小注并非《琴操》原注，读画斋本《序首》中的目录文字辑自《初学记》，正文则据他书辑录。总之，《序首》与正文的矛盾是由资料来源的矛盾造成的。

再次一个问题是：读画斋本《序首》的位置是不合适的。因为该本既然题署蔡邕，那么，此书结构便应当恢复为汉时体制；而在汉代，典籍目录是置于书后而非书首的。前人曾反复指出这一点，例如宋黄伯思《东观余论》卷下《校定楚词序》说：“王逸诸《序》并载于书末，犹《古文尚书》、汉本《法言》及《史记・自序》、《汉书・叙传》之体，骈列卷尾，不冠于篇首也”[①]。清卢文弨《钟山札记》卷四说：“《史记》、《汉书》书前之有目录，自有版本以来即有之，为便于检阅耳。然于二史之本旨，所失多矣。夫《太史公自序》，即《史记》之目录也；班固之《叙传》，即《汉书》之目录也。乃后人……误认为书前之目录，即以为作者所自定，致有据之妄訾謷本书者。”[②]读画斋本《琴操》在书前设置《序首》，是有违汉代的典籍制度的。

（七）所拟河间杂歌标题多有不当。

遗书钞本对河间杂歌只辑佚文，未拟标题。王谟曾说到其缘由，云：“章名、歌辞俱无考。”[③]而读画斋本则章章具名，言之凿凿，在“无考”的情况下自拟了标题。但由于加上了主观，这些标题往往与正文所述不甚合，例如：

章名	文中所述之题	章名	文中所述之题
《箕山操》	箕山之歌	《信立退怨歌》	退怨之歌
《周太伯》	哀慕之歌	《处士吟》	处女吟
《文王受命》	凤凰之歌	《崔子渡河操》	崔子渡河
《周金滕》	思慕之歌	《聂政刺韩王曲》	聂政刺韩王
《梁山操》	忧思之歌		

① 黄伯思《东观余论》，文渊阁《四库全书》本，台湾商务印书馆 1986 年影印，第 850 册，页 382 上。

② 卢文弨《钟山札记》，《丛书集成初编》本，中华书局，1985 年，第 352 册，页 67。

③ 遗书钞本《琴操》“河间杂歌二十一章”句下注。

读画斋本的这种做法是不恰当的。其误有三：(一)标题与叙文或歌辞本旨不合。例如"《周金縢》一则，标为《周公金縢》，实叙成王思慕。"[①]《信立退怨歌》增"信立"二字，就不如《古诗纪》所拟《献玉退怨歌》符合文意。(二)文字繁琐。例如《曾子归耕》，《文选》卷一五张衡《思玄赋》李善注、《后汉书》卷五九《张衡传》李贤注等引《琴操》均作《归耕》。叙文既已说明《归耕》为曾子所作，则所增"曾子"二字属蛇足。(三)轻率为琴曲定性。例如"箕山操"，把文中所述"箕山之歌"变为"操"；"崔子渡河操"、"聂政刺韩王曲"，分别在原题后缀以"操"字、"曲"字：均无依据。

综合以上七条，可以说，读画斋本存在底本来历不明、不注文献出处、误辑现象严重、主观更改原书结构等问题，是一个不符辑佚学规范因而偏离古本《琴操》原貌的本子。宛委本、邵武本与读画斋本情况相同；作为读画斋本的校注本，平津馆本也在相当程度上沿袭了读画斋本的错误。但是，对于这几个版本，人们一直未予怀疑，而信为善本。为什么会出现这个情况？这是值得深思的。

四、从音乐文献传播的角度看《琴操》诸本

从很大程度上说，人们对读画斋本的信任，源于对《平津馆丛书》的信任。

《平津馆丛书》是清代中期以精校著称的一部综合性丛书，收入古籍 42 种，由清代著名藏书家和目录学家孙星衍(1753—1818)编纂。平津馆是孙氏的藏书室，所藏书籍多是宋元善本及秘府未收之书，故刊刻《平津馆丛书》有很好的版本条件。孙氏"生平最喜刊刻古书籍"。刊刻《琴操》之时，他像对待其它书那样，对底本作了选择，对全书内容也作了校勘注释，并将读画斋本所附《琴操补》更名为《琴操补遗》，增辑了四条佚文。他的工作是有学术含量的。

由于以上原因，平津馆本《琴操》自刊刻以来，影响深远，向来被视为最佳版本。该本先后被收入黄奭《汉学堂丛书》、杨宗稷《琴学丛书》、《丛书集成初编》及《续修四库全书》等丛书。孙诒让《札迻》有《琴操》校释八条，所校为平津馆本。刘师培《琴操补释》以平津馆本为底本进行勘补，逯钦立辑校《汉诗・琴曲歌辞》也以平津馆本为底本。在直接评价方面，刘师培《琴操补释序》云："汉蔡邕《琴操》二卷，古鲜刊本，以孙氏平津馆校本为善。……孙校审正字句同异，说至辨晰。"[②]逯钦立《琴操》题解云："《琴操》……以平津馆本为最善"[③]。李祥霆《〈琴操〉撰者辨证》云："《琴操》版本……以《平津馆丛书》校本为佳。"[④]刘跃进《中古文学文献学》云：《琴

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 307—308。

② 刘师培《琴操补释》，《刘申叔遗书》，江苏古籍出版社，1997 年，页 1189 下。

③ 《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 299。

④ 李祥霆《〈琴操〉撰者辨证》，载《中央音乐学院学报》1983 年第 3 期。

操》"刊本以孙星衍《平津馆丛书》本为最优"。[①] 现在学术界为数不多的《琴操》研究论文仍用平津馆本作分析文本,例如曲阜师大 2008 年硕士学位论文赵德波《蔡邕〈琴操〉研究》即依平津馆本来考察《琴操》各条本事。这些评价直接肯定了孙星衍对《琴操》古本的理解,也间接肯定了读画斋本《琴操》。

孙星衍的理解并非没有道理。手抄《琴操》的惠栋、刊刻《宛委别藏》的阮元、撰写《琴操校本序》的马瑞辰,同样重视了那部底本来历不明、不注文献出处、误辑现象严重、更改了原书结构的《琴操》。这种情况,应当是同古代音乐文献传播的特点相关的。按中国古代的音乐文献大抵可分三类:其一是乐书,记录同宫廷雅乐相关的乐谱、乐事、乐章和律吕理论;其二是歌辞,主要内容是乐府诗及其题解;其三是以琴书为代表的器乐书,主要记录乐曲和乐谱。第一类书是官方文献,由专门机构收藏,其内容可以通过史书乐志和各种政书保存;第二类是文学家文献,受众大,一般通过文学渠道而传播;但第三类却只属于少数技术人材,在民间流传,极易湮灭。当一部手抄本的、题署汉代蔡邕的《琴操》出现在清代学者面前的时候,它自然会因其珍稀而受到重视。

事实上,《琴操》的命运是同古琴的命运相关的。古琴原来属于雅乐,《汉书·艺文志》六艺略乐类六家,除刘安、刘向等人的《琴颂》外,有《雅琴赵氏》、《雅琴师氏》、《雅琴龙氏》等三家。[②] 可见古琴文献是当时雅乐文献的主流。在汉魏六朝,琴乐的主要功能是修养心性,即桓谭《新论·琴道》所谓"君子守以自禁"、"玩琴以养心"[③]。但到唐代,由于大批新乐器、新乐曲的产生,古琴艺术由自娱转变为娱人,走上了俗乐化、工匠化的道路,故唐代诗人有"古声淡无味,不称今人情"、"古调虽自爱,今人多不弹"、"同悲古时曲,不入俗人情"等感叹。[④] 宋代以后,这种情况加剧,故从公元 12 世纪开始,目录学家把琴书从经部乐类下放至子部杂艺类,视之为"讴歌末技,弦管繁声"——《四库全书总目·子部·艺术类》小序的解释是:"琴本雅音,旧列乐部。后世俗工拨捩,率造新声,非复清庙生民之奏,是特一技耳。"[⑤]《琴操》之散佚,正是同古琴地位的衰降相关的;它在清代受到重视,亦因为唐前琴书已经荡然无存。特别值得注意的是:清代学者热衷于辑佚,其中一个重要原因是崇尚古雅。自惠栋开始,即形成了"凡古必真,凡汉皆好"的观念,专以"古今"为"是

① 刘跃进《中古文学文献学》,江苏古籍出版社,1997 年,页 238。

② 《汉志》于"乐六家,百六十五篇"后注云:"出淮南、刘向等《琴颂》七篇。"说明乐类原来还包括淮南王、刘向等人的《琴颂》。

③ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》,中华书局,1958 年,页 552 上。

④ 诗句见白居易《废琴》、刘长卿《弹幽琴》、王正白《岳上逢琴》。参看王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第六章《琴歌》,中华书局,1996 年。

⑤ 参见本书《中国音乐学史上的"乐""音""声"三分》一文。

非”的标准。[1] 题署汉代蔡邕的《琴操》，既然是雅琴时代的文献，既然具有“古谊所存足以左证经传”[2]的优点，那么可以判断，无论它是否注明出处，都会被惠栋、马瑞辰等人视为关乎大义的典籍，予以珍藏。孙星衍为读画斋本《琴操》作校注，也正是为了提升此书的古雅的品质。

另外，音乐是诉诸人耳的艺术。中国古代关于音乐的记录有一个特点，即主要是在口耳之间传播的，总要由于某个特殊原因才会形诸笔墨。这样一来，古代音乐文献往往经过多人之口、多人之手，而没有明确的作者。古琴作品是这样，关于古琴曲的记录也是这样。比如《胡笳十八拍》，或说为汉代蔡琰所作，或说为盛唐董庭兰所作，或说为中唐刘商所作，或说为南唐蔡翼所作。这些说法其实都有道理，因为琴曲喜托古，好把作品的时代托于作品故事人物的时代，故蔡琰理所当然地被传说成该曲的作者；另外几人则分别参加了该曲的制作：董庭兰将《大胡笳》改制为大曲，刘商为《大胡笳十八拍》创作七言体歌辞，又有不知名人为《小胡笳十八拍》创作了骚体歌辞，到南唐蔡翼再将大、小《胡笳十八拍》编入乐谱。总之，《胡笳十八拍》的创作经历了漫长的过程，实为集体作品。[3] 题署蔡邕的《琴操》也是这样，或说为桓谭所作，或说为蔡邕所作，或说为孔衍所作，每说均有明确的书证。验诸其中资料亦如此：有属于西汉及以前的，有属于东汉的，甚至有属于晋以后的，如逯钦立所说，并非出自一人之手，而是“累经增添”的书籍。[4] 在这种情况下，根据“书之亡者可于时存同类书中搜辑之”的方法，按《初学记》提供的目录辑编一部内容较宽泛的《琴操》，在清代学者看来，这便是一件正常的事情。

当然，惠栋等人的理解，并不能代表辑佚学的科学要求。这正如“伪书”同辑佚学的关系一样：尽管我们可以把辑佚学的起源追溯到晋梅赜所献的《古文尚书》[5]，但辑佚毕竟不同于采缀古书造作新书，而有其独立的规则。王谟《汉魏遗书钞》正是以此为出发点而重辑《琴操》的。同其它六种版本相比，遗书钞本明显具有以下优点：（一）它明言《琴操》原书已佚，该本系据他书而辑，因而表白了自己的性质。[6]

---

① 梁启超《清代学术概论》，载《梁启超史学论著四种》，岳麓书社，1998 年，页 44。

② 语见《琴操校本序》。

③ 王小盾《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉的作者与时代》，载《起源与传承：中国古代文学与文化论集》，凤凰出版社，2010 年。

④ 《先秦汉魏晋南北朝诗》，页 299。

⑤ 梁启超《古书真伪及其年代》说：“造伪的不能凭空架阁，必定抄袭真书，或割裂，或变换，或凑缀，使读者不疑。梅本《古文尚书》大半皆有凭藉。”又说：经考证，“梅本的确是采缀古书而成的。”江苏广陵古籍刻印社，1990 年影印，页 89。

⑥ 王谟《序录》云：“如《通考》、陈氏说，此书宋世犹存，惜未见有传本，惟《初学记》载有诗歌五曲、十二操、九引，与陈氏周诗五篇、操引二十一篇篇数悉合。今一据以为本，而以他书所引《琴操》事辞逐条编次，许由以下二十九条亦当在古操引五十篇中。此于孔氏原书体例虽不必合，然其大概亦有可采。今并钞出，凡五十七条。”

(二)注明文献出处。(三)保持佚文原样,存录异文以作对照,向读者提供了较为客观的材料。(四)尊重原书,尽量保持材料的朴素面貌,不作人为加工,例如未像读画斋本那样设置《序首》,也没有勉强给河间杂歌拟定标题。这四条便使它同读画斋系统的《琴操》划清了界线。尽管此本仍然存在少量误辑现象,有些条目分合不当,但它显然代表了迄今为止《琴操》辑佚的最高水平。

五、结　　论

《琴操》是一部散佚已久的琴书,在宋代绝迹而在清代前期重现于世。其辑本包含两个系统,分别由王谟《汉魏遗书钞》本、顾修《读画斋丛书》本为代表。前者是按学术规范建立的;后者则来源于惠栋手抄的一部未著明出处的辑本,由这一辑本发展出阮元《宛委别藏》本、孙星衍《平津馆丛书》本、徐干《邵武徐氏丛书初刻》本、黄奭《汉学堂丛书》本和杨宗稷《琴学丛书》本。由于孙星衍对读画斋本作了详细的校勘和注释,使之具备"古谊所存足以左证经传"的面貌,所以这一辑本成为《琴操》的通行本,为两百年来的学术界所看重。

但从辑佚学角度看,读画斋本系统的《琴操》却有很多缺点:其一,它不注明出处;其二,出现了大量误辑;其三,未尊重原书结构;其四,主观拟题。其中误辑现象比较多见,包括条目误辑和文字误辑。若追究误辑的原因,则约略有五:一是把同类书误为本书,二是因未重视古书文例而致误辑,三是因书名相近而致误辑,四是因不明出处而致误辑,五是因不考订时代而致误辑。分析这些缺点,一方面有助于建立音乐古籍辑佚学的规范,在未来的辑佚工作中防止遗漏和失考、失校、失实、失详、失序等错误;另一方面也有助于正确认识读画斋、平津馆等本《琴操》的局限性,恢复王谟《汉魏遗书钞》本《琴操》应有的地位。

不过,读画斋本系统《琴操》之所以风行,却是一件值得认真思考的事情。可注意的是:这一《琴操》是以手抄本形式出现在惠栋年代的,被视为汉代典籍的遗存,迎合了当时崇尚古雅、珍视遗产的风气。它是在古琴艺术由雅乐而沦为杂艺的时代刊行的,被视为雅琴时代仅存的文献硕果,满足了学术界、文化界对古代音乐理论的需要。它所经历的成书、流传、散佚、重现的过程恰好反映了中国音乐古籍的传播特点,说明音乐古籍一般出于集体创作,往往经过一段时间的口头流传再获结集,主要在民间少数人中流传,易于佚失,也易于散落在同类书中。正是由于上述缘故,清代学者用宽容而慎重的态度接纳了这部特殊的古籍。这些情况说明:辑佚只是古籍文献学和收藏学的一环,其宗旨是尽量按原貌保存受到损害的古代典籍。"保存"是目的,"按原貌"是基本方法,"尽量"是其策略。从手抄(惠栋)到刊刻(顾修、阮元)再到校注(孙星衍),清代学者分不同阶段、从不同角度表达了对《琴操》古本的关注。这是可以理解的。事实上,面对一部突然出现的、貌似古本的重要文

献，在没有逐字检索之条件的年代，惠栋、顾修、阮元、孙星衍等人只能在保存的前提下进行整理。这种做法并不违反“尽量按原貌保存受到损害的古代典籍”的宗旨。

但是，同样在清代前期，王谟采用另一方法重辑了《琴操》，建立了《汉魏遗书钞》本。他在《序录》中明确阐明了自己的工作性质，表现了辑佚学的自觉。他尽量保持材料的朴素面貌，用存录异文、尊重原书结构的方式保证了新辑古籍的客观性。如果说读画斋本系统《琴操》反映了清代学者对保存古籍遗产的重视，那么，遗书钞本《琴操》便代表了辑佚学规范的建立。因此可以说，清代学者为后人贡献了两部《琴操》：一部是依据一个较粗糙的辑本，用抄印方式和校释方式整理的《琴操》；另一部是依据各种古籍记载，用规范的辑佚方式重建的《琴操》。这两部《琴操》也是两份重要的学术财富，代表了古籍整理的两条道路——求存的道路和求真的道路。相比之下，王谟《汉魏遗书钞》本《琴操》具有更高的价值。

（同余作胜合作完成，由余作胜提供初稿，载《音乐研究》2011 年第 3 期）

敦煌舞谱校释

"敦煌舞谱"是对在敦煌藏经洞中发现的若干种唐、五代写本残卷的总称。这些写卷都表现了作为舞蹈记录的特征。迄今为止，已发现五个舞谱写卷，分别编号为敦煌写本伯3501号、斯5643号、斯5613号、斯785号、北残820号。原卷皆无题目，其作者亦失载，但斯5643号写卷保留了后梁开平三年(909)的抄写题记。据各写卷的内容和上述题记，这批舞谱的创作年代和抄写年代都是晚唐五代。

和敦煌各种写卷资料的情况一样，敦煌舞谱的原卷散落在不同国家和地区。其中北残820号今藏北京国家图书馆，伯3501号今藏法国巴黎国立图书馆，斯坦因编号的三卷则藏在英国伦敦不列颠博物院。这些写卷的照相印本主要见于上海古籍出版社出版的《法藏敦煌西域文献》、四川人民出版社出版的《英藏敦煌文献》、北京图书馆出版社出版的《国家图书馆藏敦煌遗书》和台湾新文丰出版公司出版的《敦煌宝藏》。[①]一百年来，许多学者对这些舞谱作了整理。本文是关于这几份舞谱的最完善的校释本。其校释理论则见于我过去撰著的《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》、《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》等书。[②]

敦煌写卷原藏在甘肃省敦煌莫高窟的一个藏经洞中，发现于本世纪初。其中相当大的部分在1907年至1909年间被匈牙利人斯坦因、法国人伯希和、俄国人奥里敦保等相继贿购并运出国外，中国学者和政府亦因此而作了抢救性的收藏。自

---

① 《敦煌宝藏》，台北新文丰出版公司，1981年；《英藏敦煌文献》，四川人民出版社，1995年；《法藏敦煌西域文献》，上海古籍出版社，1998年；《国家图书馆藏敦煌遗书》，北京图书馆出版社，2007年。

② 王小盾(王昆吾)《唐代酒令艺术：关于敦煌舞谱、早期文人词及其文化背景的研究》，台北文津出版社，1993年；上海知识出版社，1994年；上海东方出版中心，1995年。王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，中华书局，1996年。

1919年起，中国学者屡次前往伦敦、巴黎捡抄被劫取的敦煌文献。1925年，刘复将其所发现的伯3501号写卷刊入《敦煌掇琐》，命名为“舞谱”，敦煌舞谱遂为人所知。[1] 1960年，饶宗颐又将其所发现的斯5643号写卷加载在《敦煌琵琶谱读记》之中，引起广泛关注，敦煌舞谱研究遂成为专门学问。[2] 此后1984年柴剑虹发现斯785号舞谱，[3]1986年李正宇发现斯5613舞谱，[4]1993年方广锠发现北残820号舞谱，敦煌舞谱便达到五卷之数。随着研究深入，新的敦煌舞谱是很有可能再次出现的。

敦煌舞谱的性质是酒令舞谱。据考证，它用于“下次据令”舞，其舞蹈方式略略类似存在于新疆民间“麦西来甫”集宴中的邀舞或西方传入的迪斯科：一人先舞，然后邀请另一人与之对舞；两人按同一曲调和同一节奏舞蹈；先舞者的劝舞具有令格意义，被邀者的舞蹈动作须是对劝舞的模仿和与舞伴的对称。全部舞蹈均循用一种骨干舞姿序列，即“令、舞、挼、据，舞、摇、挼、据，舞、挼、奇、据，舞、挼、据、头”，以下称“十六字诀”。其舞蹈规则则按唐代酒令方式，在上述四句十六字的舞姿序列之上实行变化，每四字一单元，故本文称其为一“诀句”。从中可以概括出三重令格规则：一是拍段令格，亦即由曲调节奏构成的基本令格要求；二是打送令格，亦即用多种（一般是三种）节奏方式演奏同一曲调，构成令格要求的变化；三是字拍令格，亦即按规则实行各舞姿拍数的增减，提出更细致的令格要求。这三种规则，恰好同歌辞令（唐人俗称“著辞令”）中的曲调令格、叶韵令格、叠字叠句等修辞令格分别对应。

现存的五卷敦煌舞谱共有28份谱例。其主要内容可概括如下：

一、曲调 除北残820号的曲名无法复原外，其余4卷舞谱使用了10支曲调。存有完整谱例的有7曲，即《遐方远》《凤归云》《南歌子》《浣溪沙》《南乡子》《双燕子》《蓦山溪》曲；存有片断谱字而无提示词的一曲，即《荷叶杯》曲；仅用为打送曲的两曲，即《浮图子》《五段子》曲。它们基本上是盛唐的教坊曲，一般都有南方音乐的渊源，不见于中唐记载而在晚唐骤兴，并在此时用入酒筵。因此，它们典型地反映了晚唐五代音乐文化的特点，亦即音乐南方化、教坊曲俗乐化和著辞风尚流行的特点。

二、谱字 这些舞谱共使用了14个谱字。分析舞谱结构可以知道，在双人对舞中，各谱字所代表的舞姿按以下方式构成相互对称：

---

① 刘复《敦煌掇琐》，中央研究院历史研究所刻本，1925年；中国社会科学院考古研究所重印本，1957年。

② 饶宗颐《敦煌琵琶谱读记》，《新亚学报》第4卷第2期，1960年。

③ 柴剑虹《新发现的敦煌酒令舞谱》，载《敦煌吐鲁番学论稿》，浙江教育出版社，2000年。

④ 李正宇《敦煌遗书中发现题年〈南歌子〉舞谱》，载《敦煌研究》1986年第4期。

敦煌舞谱各谱字的相互对称

	令类	舞类	其他
对称组	令(与)、摇(约);	舞、挼;	揖、送;
	头(请)、奇(拽)	据(竦)、挼	送

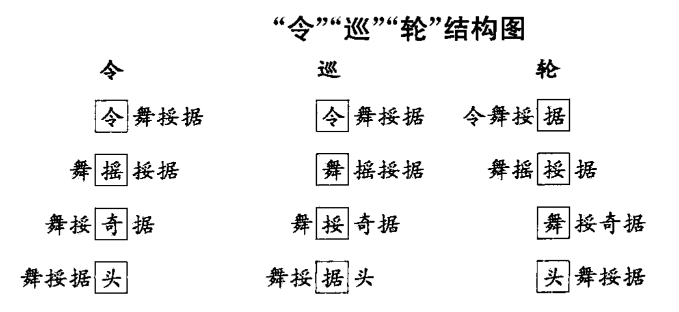
其中“令”(“与”)和“头”(“请”)分别代表飞球与闪球的舞蹈动作,来自盛唐抛打酒令舞;“摇”(“约”)和“奇”(“拽”)分别代表邀约与推却的舞蹈动作,来自瞻相令;“舞”和“挼”分别代表手舞和腰肩之舞,“据”和“竦”分别代表叉手和引领举足的姿态,来自中唐的抛耍令和手势令;“送”即“断送”,代表节奏段落和段落过渡时的特殊舞姿,来自送酒歌舞。这些谱字表明:下次据令是一种以抛打令为基础,吸收各种酒令的动作因素而形成的歌舞令。

三、结构 每份舞谱均包括提示词和谱字两部分,其谱字皆按“令、舞、挼、据,舞、摇、挼、据,舞、挼、奇、据,舞、挼、据、头”的顺序排列,而提示词则顺序叙述了舞蹈的以下要素:

1. 曲调和拍段;
2. “令”类谱字的拍数;
3. “舞”类谱字的拍数;
4. “巡”“轮”添拍和“三拍当一”等字拍变化的规则;
5. 打送规则。

它于是显示出存在于每份舞谱中的两重结构:横结构和竖结构。代表横结构的有十六字舞姿序列,代表竖结构的则有“令”、“巡”、“轮”等术语。在舞谱中,“令”通常指的是“令”“摇”“奇”“头”等谱字,“巡”指的是“令”“舞”“挼”“据”等谱字,“轮”指的是“据”、“挼”、“舞”、“头”(“令”的对称舞姿)等谱字。据此,可以用下图来表示两种结构的相互关系:

“令”“巡”“轮”结构图



这种关系反映了敦煌令舞的建构过程和令格建设的过程,说明最初的下次据令舞

原是"令""摇""奇""头"的组合,后来才在这种组合的基础上增加了"舞""授""据"等辅助舞姿,以及"送"这个过渡性的舞姿。

四、行令方式 根据有关文献,敦煌令舞有两个名称:"下次据"和"一曲子打三曲子"。这两个名称都是它的行令方式的标志。"下次据"指的是轮番持令,依次为令主,亦即轮番邀舞;"一曲子打三曲子"指的是用三种打送拍的规则来演奏同支舞曲,使之成为旋律相同但节奏不同的三支舞曲,亦即下述改换送拍位置的方式:

《南歌子》(一)谱,常规打送,"急三中心送,中心慢拍两拍送":

□□　□送□　送送　□送□

《南歌子》(二)谱,定位打送,"中心慢拍送,令后送":

□□　□□□　□送　□□□　□送

《南歌子》(三)谱,定式打送,"打《浣溪沙》拍段送":

□□　□送□　□送　□送□　□送

这种行令方式表明:敦煌令舞的游戏方式来自"改令";其令格的实质,是根据打击乐器节奏的规则性变化而进行舞姿的规则性变化;它是中西文化交流以及这种交流所带来的新的节奏观念和节奏手段的产物。

敦煌舞谱残篇是具有很高价值的历史文献。从艺术符号学的角度看,它们产生在中国艺术符号系统(例如曲谱)迅速发展的时代。因此,作为现在可见到的最早的舞谱,它们是中国舞蹈理论和艺术语汇进入新阶段的标志。从音乐学的角度看,它们是中国最早的一份包含音乐、舞蹈双重信息的文献。它们对十四支乐曲的节拍、段落、体制、伴奏方法作了详细记录,由此也提供了一份珍贵的乐谱学资料。从舞蹈学的角度看,它们反应了作为民间舞的酒令游戏舞的存在。这种舞蹈来源于北方民族和西北民族的饮酒风俗,综合来自博戏、嘲谑等民间游艺的因素而成为一种具有丰富的艺术手段的舞蹈,因此,它们将改变那种只从宫廷舞、教坊舞角度认识中国古代舞蹈的旧习。

敦煌舞谱研究很早就成为中国音乐文学研究、敦煌学研究、中国舞蹈史研究的热点。1938 年,罗庸、叶玉华在《唐人打令考》中将其确定为酒令舞谱①;1942 年和 1951 年,冒广生《疚斋词论》、赵尊岳《敦煌舞谱详解》对舞谱谱字做了进一步考释②;1954 年,任二北《敦煌曲初探》辟出专章,对其谱字、节拍、流变作了较系统的研究③;1962 年,赵尊岳又对舞谱、舞容、队形加以综合考察,在新加坡南洋大学图

① 罗庸、叶玉华《唐人打令考》,载《国立北京大学四十周年纪念论文集》,1938 年。

② 冒广生《疚斋词论》,载《同声》月刊第 2 卷第 5—7 号,1942 年 5 月 15 日至 7 月 15 日。

③ 任二北《敦煌曲初探》,上海文艺联合出版社,1954 年。

书馆馆刊上连续发表了四篇《敦煌舞谱残帙发微》的论文。这些工作为确定敦煌舞谱的性质及其术语的基本涵义提供了良好基础。20 世纪 80 年代，日本水源渭江、中国柴剑虹以及王克芬等大批舞蹈理论工作者加入了敦煌舞谱研究，使之成为一门受到国际敦煌学密切关注的学科，其工作则在舞蹈结构分析方面有所推进。1990 年起，我从考察唐代酒令、博戏和各种民间技艺的发展线索入手，联系饮妓艺术和唐著辞的令格规则对敦煌舞谱工作了全面的论述与校释，使敦煌舞谱释读问题得到了较完善的解决。但最新发现的北残 820 号两份谱例，仍因残缺太甚、规则特殊而未得到合理解读。

北残 820 号舞谱残卷

以下“敦煌舞谱校释”包括两部分内容：一是对全部谱例进行校补；二是对全部提示词(或令格说明)进行译释。为不致破坏读者对于舞谱结构的视觉印象，除释文和校记外，全部校补之字均用黑体字表示。

伯 3501 谱

《遐方远》(一)谱：

《遐方遠》：拍常。令兩拍，舞挼據不定拍。欲知舞挼據，看令前後段。遇可段即可段；不可，遇段打《閑拍》送。

释文：《遐方远》此谱用常规拍段，即“慢二、急三、一拍、急三、慢二”拍段。在各诀句中，“令”(“令”“摇”“奇”“头”)打两拍，“舞”“挼”“据”等字拍数不定。若要知道“舞”“挼”“据”的安排，则须看十六字诀各字的前后句段。遇到可段处，即舞谱句断处和十六字诀的句断处，便停顿一下接打十六字诀的下一字；若遇到不可句断之处，则接着打送拍。——按《闲拍》的拍段结构打送拍。

令令	舞舞舞	送	挼挼挼	送送
送送	據據據	舞	送送送	摇摇
挼挼	送送送	送	送送送	據據
舞舞	送送送	送	送送送	挼挼
奇奇	送送送	據	舞舞舞	送送
送送	挼挼挼	送	據據據	頭頭

补释：此谱所谓"可段"有三指：一为诀句句断，二为舞句句断，三为谱字"令"之后与"头"之前。"令"指抛球，"头"指闪球，同其他表舞姿的谱字性质有别，故属"可段"。

《遐方远》(二)谱：

準前。令三拍。舞挼據單，急三當。前四段打令兩拍送，後四段打令後兩拍送。本色相逢，揖。

释文：此谱拍段同前谱：慢二、急三、一拍、急三、慢二。在各诀句中，"令"("令""摇""奇""头""与""约""拽""请")各打三拍。"舞""挼""据"等只打一拍——急三段中的三拍打成一拍，当一拍计。前四段打"令"("令""摇""奇""头")拍之前有两拍送，后四段打"令"("与""约""拽""请")拍之后有两拍送。对舞双方相逢之时，作揖。

送送	令令令	舞	挼挼挼	據舞
送送	摇摇摇	挼	據據據	舞挼
送送	奇奇奇	據	舞舞舞	挼據
送送	頭頭頭	揖	與與與	送送
舞挼	據據據	舞	約約約	送送
挼據	舞舞舞	挼	拽拽拽	送送
據舞	挼挼挼	據	請請請	送送

《南歌子》(一)谱：

《南歌子》：兩段慢二、急三、慢二。令挼三拍，舞據單。急三中心送，中心慢拍兩拍送。

释文：此谱为《南歌子》谱，拍段是两段"慢二、急三、慢二"。在各诀句中，"令"("令""摇""奇""头")和"挼"每次打三拍，"舞"和"据"只打一拍。两个急三拍段的中心一拍都打送拍，各句中心的慢二拍段打两拍送拍。

令令	令送舞	送送	挼送挼	挼據
舞摇	摇送摇	送送	挼送挼	挼據
舞挼	挼送挼	送送	奇送奇	奇據
舞挼	挼送挼	送送	據送頭	頭頭

《南乡子》谱：

《南鄉子》：拍常。令挼三拍，舞據一拍，一拍前後三拍當。打《浣溪沙》緊慢拍

段送。

校记:末句“段”原误作“遐”。

释文:此谱为《南乡子》谱。打本调常规拍段:慢二、急三、一拍、急五、急三。在各诀句中,“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“挼”分别打三拍,“舞”和“据”只打一拍——中心拍段的一拍和前后各一拍加起来打作一拍,计为一拍。按《浣溪沙》的拍段结构打送拍,即打为“慢四、急三、慢二、急三”四拍段,各拍段段末一拍为送拍。例如第一句改按《浣溪沙》结构打为“令令令送,舞挼送,挼送,挼据送”。

令令　令送舞　舞　舞挼送挼送　挼據送
舞摇　摇送摇　摇　摇挼送挼送　挼據送
舞挼　挼送挼　挼　挼奇送奇送　奇據送
舞挼　挼送挼　挼　挼據送頭送　頭頭送

《遐方远》(三)谱:

《遐方遠》:拍常。令挼三拍,舞據單。令挼三拍,三拍送;舞據一拍,兩拍送。遇逢一拍當三拍,三拍當一拍。

释文:此谱为《遐方远》谱。用本调常规拍段:慢二、急三、一拍、急三、慢二。在各诀句中,“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“挼”每次打三拍,接着打三个送拍;“舞”和“据”每次打一拍,接着打两个送拍。中心拍段之一拍打为三拍,两边两个“急三”拍段三拍打为一拍。

令令　令令令　送　舞舞舞　送送
挼挼　挼挼挼　送　據據據　送送
舞送　送送送　摇　送送送　送送
挼挼　挼挼挼　送　據據據　送送
舞送　送送送　挼　送送送　送送
奇奇　奇奇奇　送　據據據　送送
舞送　送送送　挼　送送送　送送
據送　送送送　頭　送送送　送送

校记:舞谱末句前一“急三”拍段原残二字,据提示词“舞据一拍两拍送”、“三拍当一拍”云云补二“送”字。

《双燕子》(一)谱:

《雙燕子》:慢四、急七、慢二、急三。令至據三拍,三段單鋪,中段倒四位,令後送。

释文:此谱为《双燕子》谱,其拍段结构是:慢四、急七、慢二、急三。在各诀句中,"令"至"据"(即十六字诀各字)分别打三拍。其组合方式是"三段单铺",即在每一舞句中,将某一对应诀句单拍铺排三次。中间一段铺排采用"倒四位"的形式,例如将"令舞挼据"倒成"据挼舞令"。在最后一段铺排中,每一"令"字(即十六字诀各字)后面打一个送拍。

令舞挼據	據挼舞令令送舞	送挼	送據送
舞摇挼據	據挼摇舞舞送摇	送挼	送據送
舞挼奇據	據奇挼舞舞送挼	送奇	送據送
舞挼據頭	頭據挼舞舞送挼	送據	送頭送

《遐方远》(四)谱:

前《遐方遠》:令至據三拍。打《五段子》送。送不單行。

释文:此谱拍段同前一份《遐方远》谱,即:慢二、急三、一拍、急三、慢二。在各诀句中,"令"至"据"(即十六字诀各字)分别打三拍。按《五段子》的拍段结构打送拍,亦即打为以下拍段:

□□	□送送	□	□送送	□送
送□	□送送	□	□□□	送送

除掉各诀句句尾外,送拍不单独占一个拍段。

令令	令送送	舞	舞送送	舞送
送挼	挼送送	挼	據據據	送送
舞舞	舞送送	摇	摇送送	摇送
送挼	挼送送	挼	據據據	送送
舞舞	舞送送	挼	挼送送	挼送
送奇	奇送送	奇	據據據	送送
舞舞	舞送送	挼	挼送送	挼送
送據	據送送	據	頭頭頭	送送

《遐方远》(五)谱:

準前。令至據三拍,打《浮圖子》送。

释文:此谱准前一谱,为《遐方远》谱,用“慢二、急三、一拍、急三、慢二”拍段;在每一诀句中,“令”至“据”等诀字(十六字诀各字)出现时打三拍;除诀句句尾外,送拍不单独占一个拍段。但此谱按《浮图子》的拍式结构打送拍,亦即打为以下拍段:

□□	□送□	□	□送送	□□
□送	送送□	□	□送送	送送

其中送拍每次出现时,分别打一拍、两拍、三拍、四拍,累聚如塔形,故云“浮图子”。

令令	令送舞	舞	舞送送	挼挼
挼送	送送據	據	據送送	送送
舞舞	舞送摇	摇	摇送送	挼挼
挼送	送送據	據	據送送	送送
舞舞	舞送挼	挼	挼送送	奇奇
奇送	送送據	據	據送送	送送
舞舞	舞送挼	挼	挼送送	據據
據送	送送頭	頭	頭送送	送送

校记:此谱原不残,但缺谱例后六行。其原因是此谱结构、谱字拍数等皆与前一谱相同,故抄写者作了省略。此谱按《浮图子》拍段结构打送,即打为“□□,□送□,□,□送送,□□,□送,送送□,□,□送送,送送”式。亦即每隔三个“令”拍之后打送拍,送拍按“一、二、三、四”累聚成塔形,故名《浮图子》。今据“十六字诀说”和上述《浮图子》拍段结构说补足原卷省略部分。

《浣溪沙》(一)谱:

《浣溪沙》:拍常。令三拍,舞挼據單。舞引舞,據引據。前急三中心舞,後急三中心據。打慢拍段送。

释文:此谱为《浣溪沙》谱,用本调常规拍段:慢四、急三、慢二、急三。在每一诀句中,“令”(“令”“摇”“奇”“头”)各打三拍,“舞”“挼”“据”各打一拍。但“舞”一拍后增一拍“舞”,“据”一拍后增一拍“据”;又在前一个急三段的中心打一拍“舞”,在后

一个急三拍段的中心打一拍“据”。在慢四、慢二两个慢拍段中，结束一拍打送拍。

令令令送	舞舞舞	挼送	據據據
舞舞摇送	摇舞摇	挼送	據據據
舞舞挼送	奇舞奇	奇送	據據據
舞舞挼送	據舞據	頭送	頭據頭

校记：谱例末五字原残，仅前一“头”字尚存“页”旁。今据“十六字诀”说及提示词“令三拍”、“后急三中心据”、“打慢拍段送”云云补足。

《浣溪沙》(二)**谱：**

準前。令挼三拍，**舞據兩拍，急三當。打慢拍段段送。**

校记：原卷残八字左右，今据谱例中拍数情况和打送结构补还。提示词末一“段”字处原写重复号“々”，故知此处有两个“段”字。“打慢拍段段送”的涵义是：在慢四、慢二两个慢拍段的段尾打送拍，此外又在慢四拍段的段中间打送拍；段中打送，故称“段送”。下文谱例的首句原残末三字，今据“十六字诀”说补。

释文：此谱准前谱，为《浣溪沙》谱，用“慢四、急三、慢二、急三”拍段。在各诀句中，“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“挼”每次出现时打三拍，“舞”和“据”打两拍。急三拍段的三拍当一拍计，打为一拍。在慢四、慢二两个慢拍拍段的段尾打送拍，又在慢四拍段的段中打一拍送拍。

令送令送	令令令	舞送	**舞舞舞**
挼送挼送	挼挼挼	據送	據據據
舞送舞送	摇摇摇	摇送	摇摇摇
挼送挼送	挼挼挼	據送	據據據
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
奇送奇送	奇奇奇	據送	據據據
舞送舞送	挼挼挼	挼送	挼挼挼
據送據送	頭頭頭	頭送	頭頭頭

《浣溪沙》(三)**谱：**

準前。令至據各三拍。打八拍心。慢拍一拍送，急拍兩拍送。

释文：此谱准前谱，为《浣溪沙》谱，“慢四、急三、慢二、急三”拍段。在各诀句

中,“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数都是三拍。从每诀句的中心,亦即每诀句前一舞句的第八拍起,打一段单铺,即单拍铺开此诀句的四字。在慢四、慢二两个慢拍段的段尾,各打一拍送拍;在两个急三拍段的段尾,各打两拍送拍。

令令舞送	舞送送	令送	舞送送
挼據挼送	挼送送	據送	據送送
舞舞摇送	摇送送	舞送	摇送送
挼據挼送	挼送送	據送	據送送
舞舞挼送	挼送送	舞送	挼送送
奇據奇送	奇送送	據送	據送送
舞舞挼送	挼送送	舞送	挼送送
據頭據送	據送送	頭送	頭送送

《凤归云》(一)谱:

《鳳歸雲》:拍常。令至據各三拍。雙送裹令、挼,中心單。送裹舞、據頭拍。

释文:此谱为《凤归云》谱。用本调常规拍段:慢二、急三、慢二、急五。在各诀句中,“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数都是三拍。“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“挼”由双“送”裹着,即前后都打送拍;在中心那个慢二拍段中,则由单个送拍打前拍。送拍也裹“舞”和“据”的头拍。

令送	送令送	送令	送舞舞舞送
挼送	送挼送	送挼	送據送據據
舞送	送舞送	送舞	送摇摇摇送
挼送	送挼送	送挼	送據送據據
舞送	送舞送	送舞	送挼挼挼送
奇送	送奇送	送奇	送據送據據
舞送	送舞送	送舞	送挼挼挼送
據送	送據送	送據	送頭頭頭送

校记:原卷不残,但缺谱例后六句。此属抄写者的省略。今依“十六字诀”说及本谱提示词补足。敦煌舞谱有多处省略,凡谱字省略,省略文的结构是和未省文的结构相同的。但按提示词所云“双送裹令挼”云云,末句末一拍段应校作“送头头头送”(双送裹“头”),不应比附于第二句,作“送头送头头”。

《凤归云》(二)谱：

準前。令挼三拍，舞據單。打《浣溪沙》拍段送。

释文：此谱准前谱，为《凤归云》谱，“慢二、急三、慢二、急五”拍段。在各诀句中，“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“挼”分别打三拍，“舞”和“据”只打一拍。按《浣溪沙》的拍段结构打送拍，即打为“慢四、急三、慢二、急三”拍段，每拍段段尾为送拍。

令令	令送舞	挼送	挼送挼據送
舞摇	摇送摇	挼送	挼送挼據送
舞挼	挼送挼	奇送	奇送奇據送
舞挼	挼送挼	據送	頭送頭頭送

《凤归云》(三)谱：

準前。拍常。令至據各三拍。打段前一拍送。破曲子。

释文：此谱准前谱，为《凤归云》谱。此谱用本调常规拍段，即“慢二、急三、慢二、急五”拍段；不再打《浣溪沙》拍段。在各诀句中，“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数都是三拍。每拍段段尾的前一拍打送拍。此谱的谱字结构类型属“破曲子”，即把十六字诀的句断破开，每两个诀句分排为三个舞句。

送令	令送令	送舞	舞舞挼送挼
送挼	據送據	送據	舞舞舞送摇
送摇	摇送挼	送挼	挼據據送據
送舞	舞送舞	送挼	挼挼奇送奇
送奇	據送據	送據	舞舞舞送挼
送挼	挼送據	送據	據頭頭送頭

校记：此谱写于伯 3501 卷卷末。谱字原存三句，此下残破。但残破处未见书写痕迹，故以上三句补文可能属有意省略。今据十六字诀说补足。

斯 5643 谱

《不知名》(一)谱[《别仙子》(一)谱]：

《别仙子》：拍常，兩段慢二、急三。令至據各三拍。**令至據打**緊慢拍段送。令前有令是挼，三拍同一拍。令、據後送。

校记：此谱接于《佛说多心经一卷》之后，提示词前二行行首残破。谱中拍段为“两段慢二、急三”，此恰与斯7111号写本背面所书“曲子《别仙子》拍段：慢二(“二”原误作“三”)、急三、慢二、急三”云云相合。今据此补曲名《别仙子》。“拍常”二字据本卷各谱不作改送的特点补。“至据打”三字则据谱例结构补：盖紧慢拍段打送的情况仅见于本谱第一诀句，此句诀字习用“令至据”代称。

释文：此谱是《别仙子》谱，用本调常规拍段：慢二、急三、慢二、急三。在各诀句中，“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数各为三拍。在第一诀句(“令舞挼据”)中，急三拍段和慢二拍段的段尾都打送拍。“令”(舞句开始处的令舞)之前若是令舞(亦即非送拍)，则此令舞为“挼”；“挼”所占的急三拍段只打一拍，即三拍如同一拍计数。在“令”(“令”“摇”“奇”“头”)和“据”的末拍后面，打一拍送拍。

令送	令令送	舞送	舞舞送
挼送	挼挼送	據送	據據送
舞舞	舞摇摇	摇送	挼挼挼
挼挼	挼挼挼	挼據	據據送
舞舞	舞挼挼	挼挼	挼挼挼
挼挼	奇奇奇	送據	據據送
舞舞	舞挼挼	挼挼	挼挼挼
挼挼	據據據	送頭	頭頭送

《不知名》(二)谱[《别仙子》(二)谱]：

同前拍。令至據單。慢拍段送。急三當別將舞挼據送一拍，從令舞挼據。

释文：此谱同前谱，为《别仙子》谱，“慢二、急三、慢二、急三”拍段。在各诀句中，“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数各为一拍。在两个慢二拍段的段尾打送拍。为什么说“令至据单”呢？因为急三段别依“舞”“挼”“据”“送”的次序各打作一拍，未计算在十六字序列内。急三段诸谱字且顺序随从于“令舞挼据……”等十六字之后。即“令”(“令”“摇”“奇”“头”)一拍后为“舞”三，“舞”一拍后为“挼”三，“挼”一拍后为“据”三，“据”一拍后为“送”三。

令送	舞舞舞	舞送	挼挼挼
挼送	據據據	據送	送送送
舞送	挼挼挼	摇送	舞舞舞
挼送	據據據	據送	送送送

舞送	挼挼挼	挼送	攄攄攄
奇送	舞舞舞	攄送	送送送
舞送	挼挼挼	挼送	攄攄攄
攄送	送送送	頭送	舞舞舞

校记：原卷残十字，今据提示词及“十六字诀”说补。

《不知名》(三)**谱**[**《浣溪沙》**(**四**)**谱**]:

《浣溪沙》:慢四、急三、慢二、急三。令至攄各一拍。**巡添兩拍**。急拍心慢二頭當。慢四段巡令**雙送褁**。**輪添**一拍。

校记：原卷提示词写作三行，行首均残数字。今据本谱所用拍段(慢四、急三、慢二、急三)判为《浣溪沙》谱，补“《浣溪沙》:慢”四字。又据本谱“巡”“轮”二组各字的拍数情况，补“巡添两拍”、“轮添(一拍)”等字。“慢四段巡令”指的是首句第一拍段的两个“令”字，其特殊之处是前后有“送”，故补“双送裹”三字。

释文：此谱为《浣溪沙》谱，用“慢四、急三、慢二、急三”拍段。在各诀句中，“令”至“据”(十六字诀各字)所打拍数各为一拍。“巡”组字(首句“令”、次句“舞”、第三句“挼”、第四句“据”)都添两拍。两个急三拍段的中心一字与慢二拍段的头一字三字合打为一拍，计作一拍。慢四拍段“巡”组之“令”字用两个送拍裹蔽；“轮”组字(首句“据”、次句“挼”、第三句“舞”、第四句“头”)则各添一拍，即在每句中打两拍。

送令令送	令送舞	送挼	攄送攄
舞舞舞送	送摇挼	摇挼	攄摇送
舞舞送送	挼挼挼	挼奇	送挼攄
舞挼送送	攄攄攄	攄頭	頭攄送

《不知名》(**四**)**谱**[**《浣溪沙》**(**五**)**谱**]:

同前拍。令舞挼攄單。令至攄各三拍。

释文：此谱同前谱，为《浣溪沙》谱，用“慢四、急三、慢二、急三”拍段。在第一诀句和第二诀句中，“令”“舞”“挼”“据”等字单铺。在第三诀句和第四诀句中，“令”(“奇”“头”)和“据”每次各打三拍。

一令舞挼攄	二舞摇挼	攄三舞	挼奇奇
奇攄攄攄	四舞挼攄	攄攄	頭頭頭

《蕙山溪》(一)谱:

《蕙山溪》:慢二、急三、一拍、急三、慢二。令至據單。輪添一拍。慢拍段、一拍,三拍當一拍。

释文:此谱是《蕙山溪》谱,用"慢二、急三、一拍、急三、慢二"拍段。在各诀句中,"令"至"据"(十六字诀各字)每次只打一拍。但"轮"组字(首句"据"、次句"挼"、第三句"舞"、末句"头")各添一拍。两个慢拍段的末字和中间一拍拍段之字按三拍当一之法打拍,即首句的"舞"三拍、次句的"摇"三拍、第三句的"舞"三拍、末句的"挼"三拍,均按三拍当一之法打拍。此外,两个急三拍段的三连拍,也打作一拍,计为一拍。

令舞	挼挼挼	舞	據據據	據舞
舞摇	挼挼挼	摇	挼挼挼	據摇
舞舞	挼挼挼	舞	奇奇奇	據舞
舞挼	據據據	挼	頭頭頭	頭挼

校记:原卷谱例后三行行首各残五字。今据舞谱提示词补。

《蕙山溪》(二)谱:

同前。令至據單。巡輪各添兩拍。急拍中心、一拍,當一拍。令後送。

校记:提示词首行上端原残,缺四字,今据各谱体例补。

释文:此谱同前谱,为《蕙山溪》谱,"慢二、急三、一拍、急三、慢二"拍段。在各诀句中,"令"至"据"(十六字诀各字)每次只打一拍。但"巡"组字(首句"令"、次句"舞"、第三句"挼"、第四句"据")和"轮"组字(首句"据"、次句"挼"、第三句"舞"、,末句"头")都各添两拍。两个急三拍段的中心一拍和中央"一拍"拍段的谱字相同,都按三拍当一之法打拍,三字打为一拍。在"令"、"舞"、"挼"、"据"、"奇"、"头"等"令"字之后,分别打一拍送拍。

令令	令送舞	送	挼送據	據據
舞舞	舞摇挼	摇	挼摇挼	據送
舞舞	舞挼挼	挼	挼挼奇	送據
舞挼	據據據	據	頭據頭	頭送

《南歌子》(二)谱:

《南歌子》:兩段慢二、急三、慢二。令至據單。巡輪各添兩拍。急拍中心、慢二頭當。中心慢拍送。令後送。

释文:此谱为《南歌子》谱,"慢二、急三、慢二、急三、慢二"拍段。在各诀句中,"令"至"据"各诀字每次只打一拍。但"巡"、"轮"二组字(参前谱)都各添两拍。两个急三拍段的中心一拍和慢二拍段的头一拍谱字相同,均按三拍当一之法打拍,三字打为一拍。此谱同上一谱谱字结构接近,只是中央的慢二拍段增加了一个送拍;而在"令"、"舞"、"挼"、"据"、"奇"、"头"等"令"字之后,同样打一拍送拍。

令令	令送舞	送挼	挼送據	據據
舞舞	舞摇挼	摇送	挼摇挼	據送
舞舞	**舞**挼挼	挼送	挼挼奇	送據
舞挼	**據據據**	**據**送	頭據頭	頭送

校记:原卷谱例后二行行首残破,兹据提示词、"十六字诀"说,并参考《蓦山溪》(二)谱谱例补足。

《南歌子》(三)谱:

同前。令至據單。巡輪各添兩拍。**打《浣溪沙》拍段送。**

校记:原卷提示词首尾皆残。今据各谱书写体例及本谱拍段补"同前令"三字;又据本谱打送结构补"打《浣溪沙》拍段送"七字。

释文:此谱同前谱,《南歌子》谱,"慢二、急三、慢二、急三、慢二"拍段。在各诀句中,"令"至"据"("十六字诀"各字)每次只打一拍,但"巡"、"轮"二组字(参见前谱释文)各添两拍。按《浣溪沙》的拍段结构打送拍,即打为"慢四、急三、慢二、急三"拍段,每拍段段尾为送拍。

令令	**令送**舞	挼送	據送據	據送
舞舞	舞送摇	挼送	挼送挼	據送
舞舞	舞送挼	挼送	挼送奇	據送
舞挼	據送據	據送	頭送頭	頭送

校记:原卷谱例起首处残缺三字,"送"字仅存"辶"旁。今据提示词"巡轮各添两拍"云云补足。

《双燕子》(二)谱:

《雙燕子》:慢四、急七、慢二、急三。令至據單。巡添兩拍後送。輪添一拍。急七兩頭、急三當。**慢二段送**。

校记:原卷不残,"慢二段送"属漏列。今据谱例补足。

释文:此谱是《双燕子》谱,"慢四、急七、慢二、急三"拍段。在各诀句中,"令"至"据"("十六字诀"各字)每次只打一拍。但"巡"组字各添两拍,后接一拍送拍,即首句"令"、次句"舞"、第三句"挼"、第四句"据"(此处有变通),各添两拍后打送拍。"轮"组字各添一拍,即首句"据"、次句"挼"、第三句"舞"、第四句"头"各添一拍。急七拍段的首尾各有一组三连拍,按急三当一法打拍,六字共打为一拍。此外,在慢二拍段的段尾打一拍送拍。

令令令送	舞舞舞挼舞舞舞	據送	據據據
舞舞舞送	摇摇摇挼摇摇摇	挼送	據據據
舞舞挼挼	挼挼挼奇挼挼挼	送送	據據據
舞挼據據	據據據頭據據據	頭送	送送送

《双燕子》(三)谱:

同前拍。令挼三拍;舞據兩拍,相成兩拍。**巡一段兩**拍段送,輪一段不送。

校记:原卷提示词写作两行,行首均缺三、四字。今据各谱体例及谱中拍段特征补"同前拍"三字,又据谱中字拍情况补"巡一段两"四字。

释文:此谱同前谱,为《双燕子》谱,"慢四、急七、慢二、急三"拍段。在各诀句中,"令"("令""摇""奇""头")和"挼"每次打三拍;"舞"和"据"打两拍,成相互联结的两拍。"巡"组字(此谱指首句"令"、二三句"舞"、末句"据",与它谱略异)所在拍段的段尾打两拍送拍,"轮"组字不联结这种送拍。

令令送送	令舞送舞挼送送	挼送	挼據據
舞舞送送	摇摇送摇挼送送	挼挼	據據送
舞舞送送	挼挼送挼奇送奇	奇送	據據送
舞舞送挼	挼挼送據據送送	頭送	頭頭送

校记:谱例前二句句首,原卷均残缺四字,今据提示词"令挼三拍;舞据两拍,相成两拍"云云及"十六字诀"说补。

斯 5613 谱

《南歌子》(四)谱：

上酒曲子《南歌子》：兩段慢二、急三、慢二。令至據各三拍，單鋪雙補。近令前揖引單鋪，舞挼竦雙補。令挼急三，三拍折一拍。遇挼，三拍折一拍，雙補，舞據後，後送。

校记：原文写在书仪卷《与夫书》标题之下。全文并题记共四行，自左至右书写。题记十三字，云："开平岁七月七日简题德深记之。""竦"字原写"誎"，其字不可解，今校为"竦"。"竦"状引领举足之态，即"企竦"、"竦峙"之"竦"，与"据"字义近。《广韵·去声九》释"据"："依也，持也，引也。"舞谱"十六字诀"云"令舞挼据"、"舞摇挼据"，此处则云"舞挼竦双补"，可知"竦"是"据"的代用动作。"竦"又有恭敬之义，故舞谱于"揖引单铺"之后，以"舞挼竦双补"。据此，"誎"校为"竦"不误。

释文：此谱是上酒曲子《南歌子》之谱，"慢二、急三、慢二、急三、慢二"拍段。在各诀句中，"令"至"据"等诀字每次打三拍，按"单铺双补"形式排列，即单拍铺开一诀句，然后补上此句的双拍形式。在"令"("令"、"头")之前，用"揖"来引导此句的"单铺"，然后补"舞"、"挼"、"竦"三字各两拍。急三拍段的谱字是"令"("令""摇""奇""头")和"挼"，它们所使用的三连拍都打为一拍。遇到"挼"字，都按三连拍折算一拍的方式计入双补。双补中的"舞"和"据"之后接送拍；"舞送"、"据送"之后若有"挼"的三连拍，则在其后接送拍。——根据这段提示词，此谱的谱例可拟为下式：

揖令　舞挼據　令送　令令令　舞舞
竦送　挼挼挼　竦送　挼挼挼　送送
舞摇　挼據舞　舞送　摇摇摇　摇送
據送　挼挼挼　據送　挼挼挼　送送
舞挼　奇據舞　舞送　挼挼挼　送送
奇送　挼挼挼　據送　奇奇奇　據送
揖舞　挼據頭　舞送　挼挼挼　送送
舞送　挼挼挼　竦竦　頭頭頭　頭送

校记：此谱仅存提示词，无谱例。今据提示词及"十六字诀"说拟补如上。所拟有一处可商：在原卷提示词中，末一"后"字写为重复号"ㄅ"，注在前一"后"字右下旁，显为后加之字。故提示词末句可用两种方法释读：一即本校所释："双补中的'舞'和'据'之后接送拍；'舞送'、'据送'之后若有'挼'的三连拍，则在其后接送

拍。"另一法则可读作"双补舞据后送",意为"双补中的'舞'和'据'后面接送拍"。"十六字诀"句尾用"挼"之例,前文《蓦山溪》(一)谱中已有一见,故本校认为提示词中的后加字是必要字,采用前一法释读。

斯 785 谱

《荷叶杯》谱:

曲子《荷葉杯》

打送　　舞送

校记:原文倒书于斯 785 号《李陵与苏武书》题前,仅存此二行九字,无从释补。据文中"打送、舞送"等语,知其为打令舞谱。敦煌写本中尚有若干文献,记有曲名、拍段,无舞蹈提示词,亦无舞姿谱字,但以"曲子"称。今一概判为歌曲之谱,不阑入舞谱之列。

论《道藏》中的音乐史料

通常所说的“道藏”，是指明代编成的“正统道藏”和“万历续道藏”，也统称“明道藏”。正统道藏始编于明成祖永乐四年(1406)，刊印于英宗正统十年(1445)。续道藏编成于明神宗万历三十五年(1607)，与正统道藏合刻为512函。1923年至1926年间，涵芬楼缩印了此书；1988年，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社又据此整理影印，装订为36册，题曰《道藏》。

这部《道藏》收入各类道书1,476种，共5,485卷，按三洞、四辅、十二类的分类法编排。三洞即洞真部、洞玄部、洞神部；四辅即太玄部、太平部、太清部、正一部；十二类为本文类、神符类、玉诀类、灵图类、谱录类、戒律类、威仪类、方法类、众术类、记传类、赞颂类、章表类。洞真部收录元始天尊名义下的经书，主要是上清派经书，以太玄为之辅；洞玄部收录太上老君名义下的经书，主要是灵宝派经书，以太平为之辅；洞神部收录老君名义下的经书，主要是三皇文经书，以太清为之辅。这些书是道教经籍的总汇，也是道教音乐文献的主要库藏，值得从音乐史料的角度作一专门论述。

最近几十年，道教音乐研究蓬勃发展。先是有20世纪50年代杨荫浏等人对湖南、江苏等地道教音乐的调查，后是有20世纪80年代香港中文大学、香港圆玄学院等单位主办的国际性的道教科仪音乐研讨会。到1994年，曹本冶教授主持“中国传统仪式音乐研究计划”，将道教音乐的研究推向更广阔的区域；其中成果最多的是白族、纳西族洞经音乐研究和瑶族等少数民族的科仪音乐研究。[①] 在道教音乐史研究方面，则出现了陈国符《明清道教音乐考稿》《北宋〈玉音法事〉吟(线)谱考稿》《古歌考略稿》以及蒲亨强《道乐通论》等成果。[②] 在陈国符的论著中，“唱”

① 参见罗明辉《道教音乐研究综述》，载《沈阳音乐学院学报》2000年第3期。

② 参见《陈国符道藏研究论文集》，上海古籍出版社，2004年。又蒲亨强《神圣礼乐——正统道教科仪音乐研究》，巴蜀书社，2000年；《道乐通论》，中央音乐学院出版社，2004年。

“举”“吟”“诵”等术语，《玉音法事》线谱所示吟法以及早期道教歌诀，均得到细致考证。

2001年，在日益兴盛的佛教音乐研究的召唤下，我们曾编成《汉文佛经中的音乐史料》一书。① 现在，为配合更加深入的道教音乐调查，为支撑更加系统的道教音乐史研究，一部分类细致的《道书中的音乐史料》，实际上也是呼之欲出的。为了给这项工作提供理论准备，今特撰成本文。② 敬请各位方家指正。

一、早期道教音乐及其系统的形成

道教音乐是伴随道教的发展而形成的。当道教杂糅古代巫术、神仙方术、鬼神祭祀和医药、导引、养生理论等等而形成为正式宗教之时，道教音乐也从古代的降神歌舞、傩舞以及与摄生、求仙等方士生活相联系的琴瑟吟谣中产生出来。在魏晋南北朝时期，道教音乐逐步仪式化，成为教徒宗教体验的重要组成部分，于是形成系统。据考察，其核心是风格较为稳定的科仪音乐，其来源则主要是与摄生、求仙等方士生活相联系的琴瑟吟谣。③

关于早期道教科仪音乐的资料，集中见于北周时成书的道教类书《无上秘要》(25:1—296)④和南宋蒋叔舆编纂的《无上黄箓大斋立成仪》(9:378—729)。前一书有《仙歌》(卷二〇)、《诵经》(卷四三)二品，后一书则收集了自南朝宋陆修静开始制订的各种斋戒仪范。根据这些资料，早期道教科仪音乐主要包括“仙歌”“音诵”“道赞”等三方面内容。

“仙歌”是早期道教科仪歌曲的托名，意思是仙人所作。这种托名习惯早见于佛教音乐故事。例如《法苑珠林》说曹植“忽闻空中梵天之响”，“深感神理，弥悟法应，乃摹其声节写为梵呗”⑤；《高僧传》说支昙籥“尝梦天神授其声法”，帛法桥“绝粒忏悔七日七夕，稽首观音以祈现报”，石勒建平中则“有天神降于安邑厅事，讽咏经音，七日乃绝”⑥。之所以出现这种情况，是因为僧律禁用外道音声诵经，故新制

---

① 王昆吾、何剑平《汉文佛经中的音乐史料》，巴蜀书社，2002年。

② 1994年，巴蜀书社出版了36册本的《藏外道书》，辑录《道藏》以外的重要道教经书。此书又称“新续道教经典总集”，包含古佚道书、经典、教理教义、摄养、戒律善书、仪范、传记神仙、宫观地志、文艺、目录、其他等11类。未来的《道书中的音乐史料》，自应兼收《道藏》《藏外道书》两书的音乐史料；但限于篇幅，并为便发凡起例，本文仅论述《道藏》中的音乐史料。

③ 参见王小盾《早期道教的音乐与仪轨》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998年。

④ 25:1—296，表示《道藏》第25册，页1至296。下同。

⑤ 《法苑珠林校注》，中华书局，2003年，第3册，页1171。

⑥ 《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991年，页91下，93上。

梵呗要假托神话来表白它的出身。道教接受这一影响，为着清洗巫觋歌舞，在公元5世纪以前也创立了“仙歌”音乐。比如陆修静(406—477)所撰《洞玄灵宝玉京山步虚经》(34:625—627)，即已将《步虚》等歌辞拟诸玄都玉京山上的仙人之歌。此经除《洞玄步虚吟》10首外，另载《太上智慧经赞》8首、玄师太元真人所授颂3首、太上太极真人等真人之颂4首、张天师咒颂4首——都是仙歌的文辞记录。从其中关于《步虚吟》的记载看，配合仙歌的仪式行为有叩齿、存想、绕行；从宋人所编《玉音法事》看，其曲调形式可以用声曲折谱加以记录。这就是说，道教是参考佛教梵呗建立自己的仙歌音乐的；“仙歌”是一种用于道教斋戒的音乐，主体上是声乐。

如果说“仙歌”属于歌曲，那么“音诵”就是一种吟唱；不过，“音诵”用音乐方式来作歌诵，有别于“直诵”。北魏明元帝神瑞年间，道士寇谦之作《云中音诵新戒》20卷，其残本又称《老君音诵戒经》(18:210—217)。经中说到“音诵”与“直诵”的区别，又说：“道官箓生初受诫律之时，向诫经八拜，正立经前。若师若友，执经作八胤乐音诵。”可见音诵有引唱八遍(“八胤乐”)的方式。[①]《无上秘要》卷四三《诵经品》(25:146—148)对这种音诵道经的方式作了详细记录。例如其中引《洞玄三元玉检布经》云：“行三元道，当讽诵其唱，求感至灵。”又引《洞真素奏丹灵六甲符经》云：“六甲降形，能常清斋咏诵灵音。”这表明道教音诵用于“三元道”、“六甲道”一类斋戒场合。《诵经品》所引，有《洞玄空洞灵章经》等十几种早期道经，经中常见“本命之日，诵咏是经”、“道德五千文……诵之千日，虚心注玄”等语句。可见“音诵”、“仙歌”另有一个区别，即“仙歌”用于吟唱经文中的韵文，而“音诵”用于咏唱经文中的散文。

“道赞”是和“音诵”相近的吟唱，所以又叫“歌诵”；但它不同于“音诵”之用于诵经，而是用来表达道教威仪。例如东晋末年的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(9:867—874)[②]云：“三洞弟子诸修斋法，皆当烧香歌诵以上，像真人大圣众绕太上道君台时也。”所谓“修斋”，包括“入斋堂东向向香炉祝”“长跪鸣天鼓二十四通”“上启”“烧香祝愿”“四向拜祝”“转经”“行十善念”“拜章启颂”等科仪节次，是集体参与的活动。《无上黄箓大斋立成仪》对这一类赞道节目作了较详细的记载。例如此书卷三七《赞道节次门》说到：开发节次、开经节次、进章节次、正斋节次、散坛节次都有道赞。在这些道赞中有《步虚》、《太上智慧经赞》等歌章，原见陆修静《洞玄灵宝玉京山步虚经》，其来源即所谓“仙歌”；道赞中又有《启堂颂》《唱道赞》《三皈依赞》《宿命赞》《解座颂》《三闻经赞》《华夏赞》《焚词颂》《学仙赞》《送五师》等歌章，

---

① “胤”通“引”，《文选》卷一八《长笛赋》：“详观夫曲胤之繁会丛杂，何其富也。”李善注：“胤亦曲也。字或为引。”

② 陈国符云：“今之《灵宝经》，东晋末叶葛巢甫(葛洪从孙)所造。至宋文明二帝时，陆修静更增修，立成仪轨。”见《道藏源流考》，中华书局，1985年，页66。

其声曲折谱亦存于《玉音法事》之中。由此可见，“道赞”在吟唱方法上与“仙歌”相近，它是按功能而命名的歌唱品种。

总之，早期道教音乐的发展过程，也就是把仙歌、音诵等声乐纳入仪式的过程。仙歌、音诵主要用于修行仪式，赞道则主要用于法事仪式。这一过程是和道教的成熟过程同步的。资料表明，它大致经历了三个发展阶段：

第一阶段是从西汉末年制作《天官历包元太平经》等早期经典开始，形成五斗米道、太平道等民间道教团体的阶段。从最早的道教经典《太平经》(24:311—598)来看，这时已经产生了关于道教仪式音乐的理论，比如“乐生”理论，主张“以乐治身、守形、顺意、致思、却灾”、“和合阴阳”；“乐气”理论，认为音乐代表了“天地之善气精”，可以“致平气”去“灾气”，并因“天上平气得下治”而使“君臣人民顺谨，各保其处”。又如音乐三功能理论，即认为音乐有“乐人”“乐治”“乐天地”的功能。①这意味着《太平经》提出了一种把养生、靖众、敬神等功能相统一的宗教音乐理想，因而强调音乐作为仪式手段在团结道徒、组织道徒方面的作用。相关记录又见于疑为三张(张陵、张衡、张鲁祖孙三人)所撰的《太上玄灵北斗本命延生真经》(11:346—348)和陆修静所撰的《道门科略》(24:779—782)。从这些记录看来，《太平经》的理论在东汉后期五斗米道的宗教活动中得到了实施。其表现主要有三：一是为维护新神灵系统，反对淫祠；二是为约束道徒，设立靖庐，建立礼斗制度；三是造作道教斋仪书，创制旨教斋、涂炭斋等斋法。这就是说，三张斋仪已具备神系统一、重视内持、接受神仙思想影响等特征，标志了对民间巫教及其音乐进行改造的重要一步。

第二阶段是从汉末黄巾起义被镇压开始，道教分化，在高门世族中产生以神仙思想为基础的道教教派的阶段。其科仪音乐的代表是《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》(9:867—874)所记载的灵宝斋仪。这部《要诀》是现存最早的道教科仪典籍，产生于东晋安帝年间(397—418)②。据其所记，灵宝斋仪已有一套较完整的斋仪理论、斋仪节次和主持者仪式。其斋仪中有炉祝、鸣天鼓、上启、烧香祝愿、十方礼拜、回向香炉、《步虚》旋绕、忏悔、转经、启颂等节目，其主持者仪式包括法师解经、都讲赞唱、监斋弹罚非法等内容。在它的仪式规定中，并且有《步虚》旋绕时的绕行方法、存想方法和歌赞方法。可以说，灵宝斋仪代表了中国道教科仪的雏形。

第三阶段是自北魏寇谦之清整道教开始，民间道教被改造，出现统一的新道教的阶段。这一时期道教音乐典籍的代表是寇谦之(365—448)所撰《云中音诵新戒》等经书，以及陆修静(406—477)所撰《道门科略》《太上洞玄灵宝授度仪》《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》《古法宿启建斋仪》《洞玄灵宝玉京山步虚经》《洞玄灵

① 参见王明《太平经合校》，中华书局，1985年，页13，14，183，586，589，630，640，641。

② 参见《道藏源流考》，页66—67。

宝五感文》等经书。从现存的《老君音诵戒经》看,寇谦之为革除"伪法"、加强科律,非常强调音乐在仪式中的渲染感化作用。《老君音诵戒经》多次指出"一从吾乐章诵戒新法","吾此乐音之教戒从天地一正变易以来,不出于世",说明寇谦之已建立了一套崭新的音乐仪式,而这套仪式则是模仿佛教呗赞转读之法而建立起来的。同寇谦之相区别,陆修静代表了南方道教科仪。陆修静重视理论建设,至少著有17种道教科仪专书①,由此建立了一套以"内执斋戒、外持威仪"为中心的道教科仪理论。他对各家科仪兼收并蓄,除考述三张旧制外,又集各家斋仪之大成,建立了号为"九斋十二法"的斋醮仪式系统。② 他并且为各种斋仪确定了有关设供、焚香、化符、宣戒、上章、诵经、赞颂、烛灯、禹步的程序。据《古法宿启建斋仪》(9:471—480),其中包括赞引法师上堂、宣五方卫灵咒、奏《三启颂》、奏《智慧颂》、吟《奉戒颂》等音乐内容。据《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》(9:821—826),陆氏斋仪主张强化音乐的制心遣欲的功能,配合叩齿、咽液、存思等仪式,"思神役心念,御有以归虚"。正是从陆修静开始,吟唱《步虚》有了安徐雅步、审整庠序、执板当心、临目内视、注念玄真、心形同丹合的规定程序,用于《太上智慧经赞》、《太上太极真人辞》等歌辞的吟唱。③ 因此可以说,陆修静是集道教科仪音乐之大成的人物,奠定了中国道教科仪的传统。

二、音乐史料在《道藏》中的分布

(一)歌诀

以上论述,是围绕建立道教音乐系统这一主线展开的,目的是说明道教音乐的历史结构,以便分析《道藏》关于科仪音乐的种种记录。值得注意的是,在这一系统成熟之前,道教已经采用了一定的音乐手段,其代表是言说丹道的歌诀。比如享有"万古丹经之祖"之美誉的道书——汉末魏伯阳所撰《周易参同契》,其中有一篇关于鼎器和炼丹要旨的《鼎器歌》(20:157—158)。此歌由三言52句和七言3句组成,乃开启了外丹歌诀的先河。大约与此同时,内丹歌诀也产生出来了,例如传说由钟离所撰的《破迷正道歌》(4:916—918)和《还丹歌》(32:458—459)。《破迷正道歌》由七言244句组成,畅述金丹之要;《还丹歌》则是五言34句的歌辞,宣讲阴阳二气的化合。这些歌辞代表了道教音乐的一种特殊功能,亦即以歌诀来帮助记忆的功能。

与丹道相关的歌诀资料主要分布在《道藏》以下部类:

---

① 参见华颐《陆修静生平与著述考略》,载《中国道教》1988年第3期。

② 《洞玄灵宝五感文》,32:618—620。

③ 《洞玄灵宝玉京山步虚经》,34:625—627。

1. 三洞玉诀类。其中言说内丹的歌诀有:俞琰注《吕纯阳真人沁园春丹词批注》中的《沁园春词》;原题陈抟注《阴真君还丹歌注》中的《还丹歌》;张无梦所撰《学仙辨真诀》后附的《子母歌》;张伯端等人所撰《紫阳真人悟真篇注疏》卷八的《石桥歌》。

2. 三洞方法类。其中言说外丹的歌诀有《还丹金液歌注》。言说内丹的歌诀则有:《金晶论》中"后述金丹大药金晶铅水龙虎真假歌一十一首";李简易所撰《玉溪子丹经指要》卷下《解张紫阳赠白龙洞刘道人歌》;《修真十书》60卷中所收《丹诀歌》、《丹髓歌》34首,以及《卫生歌》《体壳歌》《劝道歌》。

3. 三洞众术类。其中言说外丹的歌诀有:《白云仙人灵草歌》;原题黄童君批注《魏伯阳七返丹砂诀》中歌词10首;《稚川真人校证术》中歌7首;张元德所撰《丹论诀旨心鉴》中歌诀2首。言说内丹的歌诀有:黄玄钟所撰《蓬莱山西灶还丹歌》;柳冲用所撰《巨胜歌》;原题通玄先生所撰《玄珠歌》;《太清玉碑子》书之后半所载歌诀10首。此外,《大还丹照鉴》篇前有"北西南东中五方五歌";《许真君石函记》中有《丹砂证道歌》;宋先生、毛日新所编《了明篇》中有《遇真歌》《解迷歌》;王庆升所撰《三极至命筌蹄》中有《述赞纯阳真人霜天晓角》《炼药指真歌》;郑德安所撰《金液大丹口诀》中有《安乐歌》。

4. 四辅太玄部。其中言说内丹的歌诀有:高象先所撰《真人高象先金丹歌》;薛道光所撰《还丹复命篇》中的《丹髓歌》;左掌子所撰《证道歌》;陈朴所撰《陈先生丹诀》中的"九转歌";陈楠所撰《翠虚篇》中的《紫庭经》《大道歌》《罗浮翠虚吟》;王道渊所撰《还真集》卷中尾部的《回风混合歌》九章、《步虚词》五章等;赵宜真所撰《原阳子法语》中的《还丹金液歌》。

5. 四辅太平部。其中言说外丹的歌诀有:董师元、成君所撰《龙虎元旨》中歌词7首。

6. 四辅正一部。其中言说内丹的歌诀有:玄全子所编《诸真内丹集要》集中的正阳真人《还丹歌》、纯阳吕真人《玄牝歌》、《大丹歌》、《性命歌》、天来子《青龙歌》、《白虎歌》、刘海蟾真人《还丹破迷歌》等。

除散见于诸道书中的歌诀外,《道藏》中还有一批丹经歌集。

其中三洞方法类有以下丹经歌集:《诸真论还丹诀》(4:327—328),辑录歌诀18首,包括《玉壶颂》10首;元阳子所编《还丹歌诀》(4:885—893),卷上载《古神仙身事歌》《吴真君歌》等,卷下载《还丹金液歌》。

其中众术类有以下丹经歌集:《还丹肘后诀》(19:177—184),卷中载《饵还丹应候歌》,卷下载《证道歌》《黄芽歌》等;《大丹篇》(19:349—351),辑录丹经歌诀多首,有《龙虎上经》《黄牛山金碧歌》《龙虎三伏兼通幽微火候黄芽歌》,以及《刘真人歌》2首、《九霄真君大丹歌》7首、《鬼谷先生九转金液大还丹歌》2首等。

其中太玄部有以下丹经歌集:《内丹秘诀》(24:180—183),选辑内丹歌诀共7

篇，即《内丹赋》《阴丹诗》《海蟾子还丹赋》《至真歌》《牛颊先生赠马处士歌》《青城山后岩栖谷子灵泉井歌》《金虎白龙诗》。

从艺术角度看，歌诀并不是道教音乐最具价值的部分；而从文化角度看，歌诀却表现了道教音乐的特殊意义。它说明道教面向大众，必然要以口传心记为主要传承方式。这一点是各种宗教所共同的。但道教音乐却不仅要服务于威仪，服务于斋戒，而且要服务于知识和技艺的传承。正因为这样，它是中国化学知识和医学知识的渊薮。

（二）仙歌

仙歌是以仙人名义创作的斋醮乐章。同歌诀相区别，它不面向知识，而面向信仰，因而联系于某种天人交合的仪式活动。当灵宝斋仪建立起来的时候，仙歌实际上就有了存在的条件。在《道藏》洞真部本文类收录了一部产自刘宋以前的古灵宝经《太上诸天灵书度命妙经》(1:799—805)。此经录有“诸天灵书度命品章”四章，各章皆五言韵语 24 句，第一章题“东华宫中诸真人玉女歌诵其曲”，第二章题“朱陵上宫诸真人玉女恒所歌诵”，第三章题“太素上宫诸真人玉女恒所歌诵”，第四章题“北上宫中诸真人玉女恒所歌诵”。各歌章并且有“凤歌通天响，六时应节吟”、“长歌乐云浮，窈窕戏绿軿”等描写。这些描写有具体形象，说明歌唱的仙人其实是某种真实存在的事物——它们存在于歌唱者的存想之中。

前文说到，陆修静所撰写的斋醮乐章，例如《升玄步虚章》《灵宝步虚词》《步虚洞章》等，也属于仙歌。从载有《步虚词》10 首的《洞玄灵宝玉京山步虚经》看，仙歌的确是伴随灵宝斋仪而产生的。所以在《太上洞玄灵宝真文要解上经》(5:903—908)这部六朝时期的灵宝古经中，有《东华上房灵妃歌》及青童大君、太极真人、西城真人、小有真人之曲。其中《东华上房灵妃歌》为五言 24 句，歌中有云“弹徵南云扇，香风鼓锦披；叩商百兽舞，六天摄神威”云云。如果把“弹徵”“叩商”理解为写实，那么仙歌不仅是单纯的声乐，其中也包含吻合乐律、伴随器乐的歌曲。

有关仙歌的资料主要分布在《道藏》三洞本文类，除以上诸经外，《灵宝无量度人上品妙经》中有“空洞谣歌”，《洞神八帝妙精经》中有《阳歌九章》。除此之外，在洞玄部赞颂类有《洞玄灵宝六甲玉女上宫歌章》(11:156—157)，载录 6 首五言体歌章，其中有“妙曲空中唱，玉音互自鸣，宫商玄相和，玄化无际生”等描写。在洞神部赞颂类有《诸真歌颂》一卷(19:851—858)，乃是对《大有妙经》《老君本生经》《太上智慧经》《本愿大戒经》等真经，太上玄一真人、青童君、太虚真人、西城王君、小有真人等真人的歌颂。这些仙歌，既然存在于歌唱者的存想之中，那么可以推测是斋醮降神时的颂词。

（三）赞颂

赞颂也就是用于科仪的歌辞，其体式主要有歌、赞、颂三种。在《道藏》中，它主要分布在三洞的威仪类和赞颂类。

"威仪"是道教经书十二类中的第七类，专收关于斋法、忏仪和道教科仪制度的著作。其中洞真部威仪类见于《道藏》第三册(3:463—612)，含南宋人所编《太上灵宝朝天谢罪大忏》等道书；洞玄部威仪类见于《道藏》第七至十册(7:1—10:128)，含唐末杜光庭所编《太上黄箓斋仪》、南宋蒋叔舆所编《无上黄箓大斋立成仪》、元初人所编《灵宝领教济度金书》等道书；洞神部威仪类见于《道藏》第十八册(18:252—382)，含六朝人据三张旧典造作的《正一指教斋仪》、宋代人所编《北极真武普慈度世法忏》等道书。

在威仪类道书中收录了大量科仪歌辞。例如《太上黄箓斋仪》记录58种斋仪，在唱赞、诵咒、步虚旋绕等节次中，有《步虚旋绕》《投龙颂》《七真赞》等歌辞(9:342—343)；《灵宝领教济度全书》有《赞颂应用品》(7:87—99)，辑录各种颂赞之词上百首；《无上黄箓大斋立成仪》有《修奉应用门》(9:585—588)，汇列各种赞、颂及愿文。此外，在《金箓十回度人三朝开收仪》(9:112—121)、《洞玄灵宝钟磬威仪经》(9:864—866)中，也收录了科仪颂赞。

"赞颂"是道教经书十二类中的第十一类，专收关于歌颂赞偈的著作。其中洞真部赞颂类见于《道藏》第五册(5:785—794)，含唐元阳子所编《黄帝阴符经颂》、司马承祯所编《太上升玄消灾护命妙经颂》、宋张商英所编《金箓斋三洞赞咏仪》、元王吉昌所编《生天经颂解》、元佚名所编《三洞赞颂灵章》、元末明初人所编《诸师真诰》等著作；洞玄部赞颂类见于《道藏》第十一册(11:120—172)，含唐司马承祯所编《上清侍帝晨桐柏真人真图赞》、北宋末年人所编《玉音法事》以及佚名所编《上清诸真章颂》、《太上洞玄灵宝智慧礼赞》、《众仙赞颂灵章》、《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》等著作；洞神部赞颂类见于《道藏》第十九册(19:815—857)，含北宋宋鸾所撰《道德篇章玄颂》、张继先所撰《明真破妄章颂》、金刘通微所注《太上老君说常清静经颂注》以及托名张平子所撰《太上洞神五星赞》等著作。在这些道书中，有大量道教科仪歌辞。

科仪歌辞亦见于正一部的典籍，例如《道门通教必用集》中有"词赞篇"、"赞咏篇"各一卷(32:9—21)，"词赞篇"专录科仪颂赞辞。另外，《洞真太上素灵洞元大有妙经》《上清高上龟山玄箓》《太上九真明科》和续《道藏》所载《洞玄灵宝玉京山步虚经》《高山玉宸忧乐章》《上清金章十二篇》《徐仙翰藻》等著作，也集中了大量科仪歌辞。

(四) 其他歌辞

以上几种歌辞，可以说都是仪式歌辞。其中歌诀配合修炼，仙歌配合斋醮，赞颂配合威仪。但是从道教产生之初，就有用于表达宗教感情而不必配合仪式的歌辞。例如《太清金液神气经》录汉代故事，说郭四朝曾叩船而歌"清池带灵岫，长林郁青葱……浪神九陔外，研道遂全真"云云(18:783)；又如《修真十书》记东晋许逊作有《醉思仙歌》，辞云"醉思仙，醉思仙，无事闲来谒洞天"云云(4:627)。这些作品

的年代未必可考，但它们都是仪式之外的歌辞，是用谣歌的方式来表达宗教情感的。

道教中另有一种非仪式歌辞，即通过对道教故事的讲述来宣说信仰，人称“玄歌”。从形式上看，是道教的叙事诗；从内容看，是说唱歌辞。例如《老子化胡经》所载“玄歌”37首[1]，其中《化胡歌》7首曰“我往化胡时，头载通天威”云云，以第一人称口吻讲述老子成佛道的故事；其中《老君十六变词》18首曰“一变之时，生在南方亦如火”，“二变之时，生在西岳在汉川”云云，按方位来组织情节说唱故事。由于崇佛毁道等历史原因，这些作品已不见于今本《道藏》了。但这种情况正好说明：对于《道藏》所载的非仪式歌辞，应该从多种角度加以理解；其中一部分应理解为说唱歌辞。

道教的第三种非仪式歌辞盛于唐代。唐代建国以后，历朝皇帝都实行崇道政策，大修道观，到玄宗时进入高潮。与之相应，产生了一批较富艺术性的道教音乐。其主要表现有三：一是在政府推动下，制定了更为规范的道教音乐仪轨。例如天宝十年(751)玄宗皇帝曾亲自在道场中指导道士唱诵《步虚》声韵，并将经过修订的《步虚》韵腔宣示中外。二是创立了道教的庙堂祭祀乐制。例如开元二十九年(741)玄宗亲自改制《霓裳羽衣曲》《紫微八卦舞》，荐献于太清宫；天宝元年，太乐署又制定了在各地玄元庙告享奏乐的制度。三是把道教音乐纳入宫廷燕乐系统，用于宴飨。例如玄宗开元二十四年(736)升胡部于堂上，后又诏道调、法曲与胡部新声合作，使道曲成为宫廷音乐的重要组成部分。值得注意的是第三项措施，它使很多道教歌曲辞产生出来了，比如开元九年(721年)，唐玄宗诏司马承祯制作《玄真曲》，诏李会元制作《大罗天曲》，诏贺知章制作《紫清上圣道曲》；天宝四年(745)，玄宗又制《降真召仙之曲》《紫微送仙之曲》，演奏于太清宫。这种唐代道曲，可考者达67曲。[2]

道教的第四种非仪式歌辞盛于元代。金世宗大定七年(1167)，王重阳(入道后名王喆)在山东地区创立全真道，主张三教合一、清静无为、不立文字，于是推动了用歌曲来宣传教义，诱化士人，“化愚迷歌曲如咒”的宣教方式。在这种情况下，全真教徒写下了大量宣扬全真教旨、劝人修道的歌辞。其资料主要分布在《道藏》的太平部，例如王喆所撰《重阳全真集》13卷，其中卷九录有《了了歌》《竹杖歌》《劝道歌》《逍遥歌》《铁罐歌》《悟真歌》等歌辞16首。谭处端所撰《谭先生水云集》3卷，卷上有“无相”“骷髅”“落魄”等歌4首。王处一所撰《云光集》4卷，卷三有歌3首。刘处玄所撰《仙乐集》5卷，卷二有《三字歌》。丘处机所撰《磻溪集》6卷，卷三有《青天歌》8首。另外，彭致中所编《鸣鹤余音》9卷，卷九收录马丹阳《太空歌》、冯尊师

---

[1] 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》北魏诗卷四，中华书局，1983年，页2247—2255。

[2] 参见王小盾《唐代的道曲和道调》，载《中国音乐学》1992年第2期。

《悟真篇》、吕洞宾《证道歌》、景阳《得道歌》。

三、从《道藏》看道教音乐著述史

道教的音乐著述始于汉代，其早期作品是单篇或单卷形式的歌诀和歌辞，例如钟离的《破迷正道歌》《还丹歌》。在传说东晋葛洪（284—364）所撰的《太清玉碑子》（19:311—314）中，亦录有《杨真人歌》《金液大还丹歌》《瑶瓶歌》《大还丹歌》《阴长生歌》《龙虎诀》《五金歌》。这些著作可能出自后人伪托，但它们反映了早期道教的著述形态。

灵宝斋仪和新天师道使道教音乐著述进入第一个繁荣时代。刘宋以前的古灵宝经《太上诸天灵书度命妙经》（1:804—805），围绕四方仙歌而结撰，把一个道教歌辞新品种推上了历史舞台。嗣后，陆修静撰有多种斋醮乐章集，成就了仙歌同道教斋戒仪式的结合。大概也就是在仙歌出现之时，公元415年，在豫西产生了寇谦之的《云中音诵新科之诫》。这是现存最早的系统论述道教科仪制度的著作。

北周武帝平定北齐之后，敕纂《无上秘要》，造就了目前所知最早的道教类书。此书编入《道藏》太平部，共100卷，其中卷二〇为《仙歌品》、卷二九为《天赞颂品》，分别是"仙歌"和道教赞颂的专集。这种歌辞专集，实际上反映了上清派道教的发展。前文"仙歌"所说的《诸真歌颂》，产生在南北朝之时，纂集的正是上清经颂和诸仙真的歌诀。而在《道藏》正一部，亦有一部佚名所编的上清派类书。此书名为《上清道宝经》（33:699—730），共5卷，分12品，其中《妓乐品》列有上清派经典中的歌曲、乐舞、乐器五十余名，同样是关于仙歌的记录。

道教音乐著述第二个繁荣时代出现在唐代。由于帝王的提倡，道教歌辞离开斋观，成为道俗共享的艺术品种。从司马承祯制《玄真曲》、李会元制《大罗天曲》、贺知章制《紫清上圣道曲》的记录中可以知道，道教歌曲辞的制作在唐玄宗时期进入了高潮。与此相应，出现了张万福编撰的多种斋醮科仪之书，例如《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》（28:492—499）；也出现了大批歌诀专书和非仪式的道教歌辞，例如司马承祯所撰《白云仙人灵草歌》、羊参微所撰《还丹金液歌》、黄玄钟所撰《蓬莱山西灶还丹歌》、元阳子所编《还丹歌诀》集（4:885—893）以及元和元年（806年）梅彪所撰《叙诸经传歌诀名目》（19:64—65）①。这种情况一直持续到五代宋初。五代宋初较有名的道教歌辞，除烟萝子所撰《体壳歌》、刘海蟾所撰《还丹破迷歌》、柳冲用所撰《巨胜歌》以外，有以下四部歌诀书：

广政壬戌二十五年（962年）成书的《大还丹照鉴》，其中载录《北方歌》《西方

---

① 《叙诸经传歌诀名目》为《石药尔雅》中的一篇（第四篇）。除《道藏》本外，有陈国符补注本，参见陈国符《中国外丹黄白法考》，上海古籍出版社，1997年，页345—416。

歌》《南方歌》《东方歌》《中方歌》等歌诀(19:304—311)。

张伯端(约983—1082)所撰《悟真篇》。此书以诗词歌颂形式阐发内丹丹法，正编载诗词93首，附录载歌颂诗曲杂言32首(2:963—964)。

佚名所编《内丹秘诀》。此书为内丹歌诀选辑，所载作品包括《至真歌》《牛颊先生赠马处士歌》《青城山后岩栖谷子灵泉井歌》等。从内容看，编成于北宋时期(24:180—183)。

记录张继先(宋徽宗赐号"虚靖先生")语录的《三十代天师虚靖真君语录》。其中有诗词歌颂二百余首，论述修道理论和修炼方法(31:368—389)。①

事实上，在五代到北宋，道教音乐著述也因帝王的推动而进入了第三个繁荣时代。其最重要的表现是出现了一些大型的同音乐相关的道书。例如杜光庭所编集的《太上黄箓斋仪》、张君房所编集的《云笈七签》、张商英所编集的《金箓斋三洞赞咏仪》和著名的《玉音法事》。

《太上黄箓斋仪》是一部58卷的大书，公元891年编成于成都。全书辑录各类黄箓斋仪，是陆修静以来斋仪记录的总汇。其方式是每卷一题，记录58种斋仪的节次、祝文、咒赞，在唱赞、步虚旋绕等仪式节目部分载有歌辞(9:181—377)。

《云笈七签》122卷，是依据《大宋天宫宝藏》辑成的一部道教类书。它由著作佐郎张君房始编于天圣三年(1025)，四年后成书并进献给仁宗皇帝。全书征引道经七百余种。书中前三十卷总论经教宗旨和仙真位籍之事，卷三二至卷八六记载道家服食、炼气、方药、守庚申、尸解诸术等事，此后辑录前人作品和传记。在此书卷七三有《古龙虎歌》等十多首歌辞(22:514—516)，而卷九六为《赞颂歌》专卷(22:655—659)、卷九七为《歌诗》专卷(22:660—665)，"歌诗"卷主要采录笔记小说中神仙赠答授受之诗歌。

《金箓斋三洞赞咏仪》3卷，由"通奉大夫守尚书右仆射兼中书侍郎上柱国清河郡开国公"张商英(1043—1121)奉敕编定。书中收录宋太宗、真宗、徽宗所制《步虚词》《白鹤赞》《太清乐》《玉清乐》等作品，都是行金箓斋时所用的唱赞歌词。此书反映了皇室对于道教音乐的参与和推动(5:764—772)。

《玉音法事》3卷，保存唐传天师道系统的重要道曲。从内容看，辑成于北宋末年。书中卷上、卷中保存有谱道曲50首，其中既有《玉京山步虚》《金阙步虚》《华夏赞》等古曲，也有宋徽宗御制的道词，均用曲线记谱；卷下是对依式而行的斋醮科仪的程序说明以及成套歌辞，包括联结大型套曲的支曲、都讲的念白串词、太极左仙翁所传《玉京山步虚》、太极太虚真人所歌《三涂五苦颂》以及宋道君(徽宗)圣制道词《玉清乐》等数十首，不著谱。作为现存最早的道教音乐谱集，本书是道教音乐史

---

① 按此书由四十三代天师张宇初编成而序于明洪武二十八年(1395)，但其所本应为北宋末年之书。

上最重要的著述(11:120—145)。

南宋以后,道教音乐著述承袭此前的传统,产生了许多新的内丹歌章;金元时期还产生了许多全真道歌集,不胜缕述。相比之下,最值得注意的是以下四种科仪书:

《无上黄箓大斋立成仪》57卷,南宋蒋叔舆(1162—1223)编撰。此书是黄箓斋法全书,详列各种斋醮仪轨,包括设坛法式、法具、法服、行斋节次、启文奏疏、咒语符图、偈颂赞引等。全书分《仪范门》《章奏门》《表词门》《疏牍门》《榜牒门》《礼成奏谢门》《醮谢献门》《科仪门》等24门,其中卷三六《修奉应用门》汇列各种颂、赞及愿文。例如《散华赞》由歌辞与和声辞合成,云"玉京山上朝真会(散花林),十仙斋奏步虚音(散满道场,天尊前供养)"云云(9:378—729)。

《道门通教必用集》9卷,吕太古始编于宋宁宗嘉泰元年(1201),后由马道逸改编。此书是道教科仪的集成之书,共分8篇。其中卷二《词赞篇》收录《启堂颂》《焚牒颂》《智慧颂》《奉戒颂》《请师颂》《唱道赞》《华夏赞》《三启颂》《玉京步虚词》等赞唱歌词;卷三《赞咏篇》选录祝、咒、偈、宝章、真文等赞咏之词。此后卷四《启奏篇》、卷五《职佐篇》、卷六《赞导篇》、卷七《威仪篇》、卷八《精思篇》均载录持斋行道时应用的启奏、仪文、诀法(32:1—52)。

《上清灵宝大法》45卷,南宋道士金允中编纂于理宗(1225—1264)之时。全书分55品,卷一六至卷四四所载者都是科仪,其中往往叙及仪式中的歌唱吟诵(31:345—652)。

《灵宝领教济度金书》321卷,题南宋宁全真传授、宋末元初人林灵真编辑。现存本经后人增补。全书分20品,集录设斋建醮、祈禳炼度所用的各种科仪及相关的表章款式、符书云篆和偈赞颂词。其中卷一〇至一一为《赞偈应用品》,辑录《步虚》、《散花》等各种颂词,卫灵、五方等神咒和各种文词。又卷一二至二五九为《科仪立成品》,记录了用于各种斋法、道场的科仪格式(7:1—8:825)。

就《道藏》的记录而言,明朝是最后的王朝。从各种资料看,此时道教音乐又有重大发展,加入了王朝的政治生活,成为祭祀之乐。例如《明史》记载:洪武十一年(1378)在郊祀坛西侧建立道教神乐观,隶属太常寺,其职责是"掌乐舞,以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭"。[①] 此举导致了"郊祀赞礼者,太常寺之道士;奏乐者,神乐观之道士"[②]的局面。其实,这种情况是以各地道教音乐的充分发展为条件的。这可以从《明史·乐志》所记冷谦的事迹看出来。冷谦是一名道士,因"知音,善鼓瑟"而受召为协律郎,"令协乐章乐谱,俾乐生习之"。冷谦并且参预考正四庙

① 《明史·职官志》,中华书局点校本,1974年,页1817。

② 《日下旧闻考》卷五八引《留青日札》,北京古籍出版社,1981年,页941。

雅乐，“较定音律及编钟、编磬等器，遂定乐舞之制”。[1] 由此可见明道教音乐人才之茂盛。与此同时，明代皇室也接受了道教音乐的培育，参预其著述。这方面的代表作，有明成祖修成的《大明御制玄教乐章》，以及明宁王朱权所编撰的《天皇至道太清玉册》。

《大明御制玄教乐章》是《道藏》中唯一著有工尺谱的音乐典籍。它包括《醮坛赞咏乐章》《玄天上帝乐章》《洪恩灵济真君乐章》《大明御制天尊词曲》四部分。《醮坛赞咏乐章(迎风辇)》载录用于迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣等仪式节次的乐曲曲调，其辞大多为七言六句体，均旁注工尺谱；又载《天下乐》《过声》《圣贤记》《青天歌》等乐曲曲调，并载其乐词及工尺谱。《玄天上帝乐章》包括《迎仙客》8首以及《步步高》《醉仙喜》等乐曲曲调，亦有乐词和工尺谱。而《洪恩灵济真君乐章》《大明御制天尊词曲(玄天上帝词曲)》两部分则不著谱，分别由《迎仙客》八首、《弘利益之曲》六首组成(19:858—861)。

《天皇至道太清玉册》是一部关于道教仪制的集大成的著作，共8卷，朱权编撰于正统九年(1444)。全书分为19章，除《道教源流》《天皇龙文》等关于道教史、道教典籍的篇章外，有《清规仪范》等篇章记述宫观清规、醮坛清规。特别是，它用《奉圣仪制》《天乐仙仗》等篇章记述了明代醮坛的音乐仪仗，后者对道教所用乐器作了详细描写(36:356—445)。

正续《道藏》修成于明神宗万历年间，故其所载，仅为明中期以前的音乐史料。万历以后400年间，道教音乐又有了很大变化，故这些资料和现存道教音乐的状况不免有所距离。但这些资料的史学意义却是不可忽视的。它们反映了道教音乐的本质，反映道教音乐的基本功能及其在各代的主要面貌，毫无疑问，是中国音乐史研究的宝贵财富。

(同王皓合作完成，原载《音乐研究》2010年第3期)

---

[1] 《明史》，页1500。

关于各史乐志音乐名词的书名号等问题

《点校本“二十四史”及〈清史稿〉修订工程简报》(以下称《简报》)第29期,刊发了人民音乐出版社退休编审许在扬先生的长文《检读各史乐志的零散札记》,文章从勘误、俗字、标点、分段、版式等方面,对各史乐志的修订工作提出了许多好建议。我在文章发表之前读到它的电子本,为许先生的敬业精神而感动,因此遵从修订办公室的意见,对电子本作了校订,并加了批注。后来,我接受委托,承担了点校本“二十四史”及《清史稿》乐志的修订工作。为推进这项工作,先后约请湖州师范学院蒋瑞、西南大学李方元、徐州师范大学王福利、湖北大学温显贵、武汉音乐学院孙晓晖、西南交通大学刘玉珺、四川师范大学余作胜等,对批注中涉及的问题,主要是各史乐志中的书名号问题,作了讨论。今把我们的意见提供给《简报》发表,以便向许先生和各位同仁请教。为求简明,凡引用《检读各史乐志的零散札记》一文,用“许先生云”表示;我的意见,则以“王按”起首。

总体而言,解决各史乐志音乐名词的书名号问题,关键在于把专名和通名区别开来,并确立一个原则:凡乐曲、乐舞的专名加书名号,凡通名(包括类名、样式名、乐调名、乐部名)则不加书名号。

关于音乐名词中的通名、专名之别,可以《旧唐书·音乐志》以下记载为例:

乃调五音为五夏、二舞、登歌、房中等十四调,宾祭用之。[1]

此处“五夏”“二舞”“登歌”“房中”为音乐类名,通名。

---

① 《旧唐书》卷二八《音乐志》,中华书局点校本,2007年,页1040。

故制十二和之乐，合三十一曲，八十四调。[①]

此处“十二和”为音乐类名，通名。

太和八年十月，宣太常寺，准《云韶乐》旧用人数，令于本寺阅习进来者。至开成元年十月，教成。三年，武德司奉宣索《云韶乐县图》二轴进之。[②]

唐代“云韶乐”有二义：其一为若干乐工乐器的组合，亦称“云韶部”，例如《乐府杂录》有“云韶部”条，又《旧唐书·李贺传》说“其乐府词数十篇，至于云韶乐工无不讽诵”。[③] 其二为一支大型乐曲，如《旧唐书·王涯传》：“文宗以乐府之音，郑卫太甚，欲闻古乐，命涯询于旧工，取开元时雅乐，选乐童按之，名曰《云韶乐》。乐曲成，涯与太常丞李廓、少府监庾承宪押乐工献于梨园亭。”[④]又《新唐书》卷二二《礼乐志》记此事云：“文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐，制《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。《云韶乐》有玉磬四虡，琴、瑟、筑、箫、篪、籥、跋膝、笙、竽皆一；登歌四人，分立堂上下；童子五人，绣衣，执金莲花以导舞者三百人。阶下设锦筵，遇内宴乃奏。”[⑤]《旧唐书》此处之“云韶乐”，如《旧唐书·王涯传》《新唐书·礼乐志》所记，为乐曲专名。

下面选择许先生《札记》所举例子，区别其中的不同情况，予以说明。

（一）乐部，乐、舞、歌、曲之类别形式，许先生谓不应加书名号，并举例如下：

《登歌》、《郊祀歌》、《短箫铙歌》、《铎舞歌》、《铎舞》、《幡舞歌》、《鼓舞伎》、《俳歌辞》、《清乐》、《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》、《九部》、《九部乐》、《清乐》、《燕乐》、《雅歌》、《散乐》、《琴歌》

王按：许先生此处所列可分为三种情况：一为乐类名，如“燕乐”“散乐”；二为用乐样式名，如雅乐中的“郊祀歌”；三为具体乐部的总称，即“九部乐”。许先生的看法是对的，这些名称都不应加书名号。

（二）乐调、通用曲牌名，许先生谓不应加书名号，并举例如下：

---

① 《旧唐书》，页 1041。

② 《旧唐书》，页 1053。

③ 《旧唐书》，页 3772。

④ 《旧唐书》卷一六九《王涯传》，页 4404。

⑤ 《新唐书》卷二二《礼乐志》，中华书局点校本，2006 年，页 478。

《平调》、《清调》、《瑟调》、《清商三调》
《新水令》、《水仙子》、《庆太平》、《滚绣球》

王按：这里的问题是，是否应把曲牌名看作专名，而非通名？我认为应如此看。唐以后的曲调按一调多辞的方式创作和演唱，其文本特点类同于近世曲牌。因此，“平调”“清调”“瑟调”等名，若用为曲调名，便应加书名号；若用为乐调名，则不应加书名号。不过无论如何，“新水令”“水仙子”“庆太平”“滚绣球”等曲牌名都应当加书名号。

关于这一点，《旧唐书》卷二九《音乐志》有两个佳例。其一：

又七曲有声无辞，《上林》、《凤雏》、《平调》、《清调》、《瑟调》、《平折》、《命啸》，通前为四十四曲存焉。《白雪》，周曲也。《平调》、《清调》、《瑟调》，皆周房中曲之遗声也，汉世谓之三调。①

其二：

惟弹琴家犹传楚、汉旧声，及《清调》、《瑟调》、蔡邕杂弄，非朝廷郊庙所用，故不载。②

点校本原标点大致如此。其中书名号的用法是合理的。盖因这里的“《平调》、《清调》、《瑟调》”，与《上林》《凤雏》《平折》《命啸》等同位，计为“七曲”或“四十四曲”，明显是把乐调名用为乐曲名（或者说，既是乐调名，又是乐曲专名），故应标上书名号。“蔡邕杂弄”则与此不同，它是一批乐曲的集合，应看作通名。

（三）四方（四夷、方国）之乐，许先生谓不应加书名号，并举例如下：

《西凉》、《龟兹》、《疏勒》
《高丽》、《高丽伎》、《高丽乐》
《天竺》、《天竺伎》、《天竺乐》
《安国》、《安国伎》
《龟兹》、《龟兹伎》、《龟兹乐》
《北狄乐》、《百济乐》、《扶南乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》、《骠国乐》

---

① 《旧唐书》，页1063。
② 《旧唐书》，页1068。

王按：这些名称都是乐部专名，和“燕乐”一样，大都编入隋、唐时期的七部乐、九部乐、十部乐。在唐代，它们有两种地位：一是作为乐部专名，和坐部伎、立部伎诸乐（例如《破阵乐》《太平乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》）地位相近；二是作为乐类名，和“清乐”“散乐”地位相近。因此，它们作为乐部专名时应加书名号，作为乐类名时则不应加书名号。以下再举史文之例以作说明。

《隋书》卷一五《音乐志》：

始，开皇初定令，置七部乐：一曰《国伎》，二曰《清商伎》，三曰《高丽伎》，四曰《天竺伎》，五曰《安国伎》，六曰《龟兹伎》，七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。①

此处“七部乐”为乐类名，不宜加书名号。“疏勒”“扶南”“康国”“百济”“突厥”“新罗”“倭国”等伎未编为乐部，属乐类，亦不宜加书名号。但《国伎》《清商伎》《高丽伎》《天竺伎》《安国伎》《龟兹伎》《文康伎》为固定的乐部，应加书名号。

又《旧唐书》卷二八《音乐志》：

贞观元年，宴群臣，始奏《秦王破陈》之曲。……六年，太宗行幸庆善宫……起居郎吕才以御制诗等于乐府，被之管弦，名为《功成庆善乐》之曲。……十四年，有景云见，河水清。张文收采古《朱雁》、《天马》之义，制《景云河清歌》，名曰《燕乐》，奏之管弦，为诸乐之首，元会第一奏者是也。②

此处“燕乐”一名，乃和《秦王破陈》《功成庆善乐》《景云河清歌》等同位，宜加书名号。

又《旧唐书》卷二九：

坐部伎有《燕乐》、《长寿乐》、《天授乐》、《鸟歌万寿乐》、《龙池乐》、《破阵乐》，凡六部。《燕乐》，张文收所造也。③

此处“燕乐”一名，乃和《长寿乐》《天授乐》《鸟歌万寿乐》《龙池乐》《破阵乐》等同位，宜加书名号。同上卷：

---

① 《隋书》，中华书局点校本，2002年，页376—377。

② 《旧唐书》，页1045—1046。

③ 《旧唐书》，页1061。

周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。……宋世有高丽、百济伎乐。魏平冯跋，亦得之而未具。周师灭齐，二国献其乐。隋文帝平陈，得《清乐》及《文康礼毕曲》，列九部伎，百济伎不预焉。炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以天竺乐转写其声，而不齿乐部。西魏与高昌通，始有《高昌伎》。我太宗平高昌，尽收其乐，又造《燕乐》，而去《礼毕曲》。今著令者，惟此十部。①

此处"龟兹""疏勒""安国""康国""高丽""百济"等乐名，在编入乐部之前是乐类名，代表一种乐器组合(例如"以天竺乐转写其声"，便指的是以天竺乐器演奏扶南之乐)，因此，不宜加书名号；但编入十部伎的《高昌伎》，则与《燕乐》《礼毕曲》同位，应加书名号。同上卷：

又有新声河西至者，号胡音声，与龟兹乐、散乐俱为时重。②

此处"龟兹乐"一名，与"胡音声""散乐"同位，亦不宜加书名号。

（四）有关祭祀名目及加有乐、舞、歌、曲等后缀者，许先生云不当加书名号，并举例如下：

《郊祀歌》、《房中祠乐》
《祠天地五郊夕牲歌》、《郊天夕牲》、《迎送神》、《飨神歌》
《引牲之乐》、《引牲》、《引牲乐》
《青帝歌》、《白帝歌》、《赤帝歌》、《黑帝歌》、《黄帝歌》
《飨社稷》、《先农》、《先圣》、《先蚕歌》诗

王按：以上所列大多是对有关祭祀程式的表述，并非乐舞专名，不应加书名号。但"房中祠乐"一名可斟酌。按《魏书·乐志》云：

高祖六年，有《昭容乐》、《礼容乐》；又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名《安世乐》。③

此处"房中祠乐"与《安世乐》《昭容乐》《礼容乐》等并列，乃用为乐曲名，故应加书名

---

① 《旧唐书》，页1069。
② 《旧唐书》，页1071。
③ 《魏书》卷一〇九《乐志》，中华书局点校本，2006年，页2839。

号。建议凡遇疑似之曲名，应就其用法作一普查。在史籍中作专名用者，加书名号；否则不加。

许先生另举《南齐书·乐志》数例：

傅玄造《祠天地五郊夕牲歌》诗一篇，《迎神歌》一篇。
颜延之造《郊天夕牲》、《迎送神》、《飨神歌》诗三篇。
傅玄造《庙夕牲昭夏》歌一篇，《迎送神肆夏》歌诗一篇。
《祀先农先蚕夕牲歌诗》一篇，《迎送神》一篇。
《飨社稷》、《先农》、《先圣》、《先蚕歌》诗三篇。

许先生云："如此标注并不可取，其中除所谓《昭夏》、《肆夏》为传统乐舞之名外，皆不宜加书名号。"所说甚是，在以上各例中，《昭夏》《肆夏》是乐曲专名，其余均不是。

（五）将一些与宫廷用乐有关的名目当作了具体乐舞作品，误加了书名号。许先生列举了两类例子：

（1）传统宫廷乐舞名目：

《文舞》、《武舞》
《前舞》、《后舞》或《前》、《后》舞
《八佾》

（2）乐署名。如：

《大予》、《总章》、《清商》

王按：许先生所说是。前一例"文舞""武舞""前舞""后舞""八佾"等为乐舞类名，不应当加书名号。乐署名，也不加书名号。

（六）散乐杂戏名目，许先生云不当加书名号，并举例如下：

《凤皇衔书伎歌辞》
《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》、《高絙》、《紫鹿》、《跂行》、《鳖食》、《齐王卷衣》、《笮儿》

王按：这些是散乐杂戏中的节目，具专名性质，类似于现在的电影、戏剧作品名，应当加书名号。其中"凤皇衔书伎歌辞"，应标为"《凤皇衔书伎》歌辞"。

（七）许先生云：造成乐舞歌曲书名号用法不统一的另一原因，是将乐舞本名

与史家为该名所加之后缀并列，而连标书名号。这类后缀五花八门，常交叉混用，同一乐舞，或称乐，或称舞，或称曲，在使用上并不严格。如：某某“乐”（或某某“之乐”）；某某“舞”（或某某“之舞”）；某某“曲”（或某某“之曲”）；某某“歌”（或某某“之歌”），乃至某某“乐歌（辞）”、某某“舞歌（辞）”、某某“舞曲”、某某“乐曲”等等。如：

《武》、《武乐》、《武舞》、《武儛》
《招》、《招舞》、《招乐》
《贺圣朝》、《贺圣朝之曲》、《贺圣朝之乐》
《飞龙引》、《飞龙引之曲》、《飞龙引之乐》
《抚安四夷之舞》、《抚四夷之曲》、《抚安四夷舞曲》

王按：许先生此说很有道理，“之乐”“之舞”“之曲”“之歌”等字词，以及“乐”“舞”“歌”“曲”等词，不宜与其前乐舞名连标书名号。不过有另一情况，即以上字词按习惯用入曲调名，为专名，则应括入书名号。处理这一问题时应注意两点：一是查核其他史籍中的用法，二是在同一部书中做到体例统一。兹以《清史稿·乐志》为例：

1）八年九月，高宗东巡狩至盛京，仪仗具，马上鼓吹导引，翼日设丹陛大乐于两乐亭，礼部设龙亭，置庆贺表，用导迎乐。上御崇政殿，升座，中和韶乐奏《元平》。诸王大臣行礼、宣表，丹陛大乐奏《庆平》。朝鲜陪臣朝贺，丹陛大乐奏《治平》。颁诏、赐茶，中和韶乐奏《和平》。是日崇政殿筵宴所奏中和、丹陛、清乐与太和殿筵宴同。改《玛克式舞》为《庆隆》之舞，又增《世德》之舞。旋定乐舞内大、小《马护》为《扬烈舞》，舞人所骑竹马为禺马，马护为面具。大臣起舞上寿为《喜起舞》。歌章者曰司章，骑竹马曰司舞，搊琵琶曰司琵琶，弹弦子曰司三弦，弹筝曰司筝，划节曰司节，拍版曰司拍，拍掌曰司抃。①

2）礼成，御斋宫。导迎：大乐奏《天下乐》，升座奏《万岁乐》。群臣行礼：丹陛大乐奏《朝天子》，筵宴上寿奏《三月韶光》，进馔清乐奏《太清歌》。②

以上标点，与点校本所标颇有不同。第一段原标“丹陛大乐”“导引乐”“中和韶乐”“中和丹陛清乐”为乐曲名，均加书名号；今据第二段“丹陛大乐奏《朝天子》”“进馔清乐奏《太清歌》”云云，以为乐类名，不加书名号，并把“中和”“丹陛”“清乐”点断。原标把“之舞”括入书名号，标为“《庆隆之舞》”“《世德之舞》”；今查各种清代文献，

① 《清史稿》卷九四《乐志》，中华书局点校本，1976年，页2756。
② 《清史稿》，页2736。

此二舞皆习称“庆隆舞”“世德舞”,故标为“《庆隆》之舞”“《世德》之舞”。“《扬烈舞》”“《喜起舞》”之名亦多见于清代文献,今亦视为乐舞专名,仍加书名号。

（八）许先生云:还有一种情况,是将乐舞本名与该乐舞使用的通用曲牌分别标注书名号,使二者主从关系不明。如:

奏《喜千春之曲》,《贺圣朝》

“贺圣朝”实为“喜千春”之曲所用曲牌,标注宜有所区别,这类通用曲牌或可采用鱼尾括号:

奏《喜千春》之曲【贺圣朝】。

王按:唐以来乐曲分大曲、小曲,日本并有“次大曲”“中曲”等名称。古人历来把这些乐曲视为同类,统一计数,故今天也不必强作分别。这一句可考虑标为“奏《喜千春》之曲《贺圣朝》”,亦即把大曲名“喜千春”和小曲名“贺圣朝”都视为曲调专名。若如此,则“二十四史”和《清史稿》全文,均可不用鱼尾括号。

以上八例为许先生《札记》所举各史乐志所涉及的共性问题,另外许先生关于各史乐志标点问题的具体意见,也值得重视。以下选择部分例子,进行补充说明。

（九）《史记·乐书》:

纣为朝歌北鄙之音。[1]
夫朝歌者,不时也。[2]

许先生云:此处“朝歌”二字,乃嘲弄其名,非指商都朝歌其地,不宜加专名线。

王按:蒋瑞云:“此说甚是。‘纣为朝歌北鄙之音’中的‘朝歌’应该加专名线,‘夫朝歌者,不时也’云云不应加。后一‘朝歌’讽刺纣唱歌唱的不是时候,不当作地名看待。”

（十）《汉书·礼乐志》:

又有《房中祠乐》
周有《房中乐》

---

① 《史记》卷二四《乐书》,中华书局点校本,2006年,页1235行3。

② 《史记》,页1235行5。

故《房中乐》楚声也

孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。[①]

《安世房中歌》十七章[②]

《郊祀歌》十九章[③]

许先生云：所谓"郊祀歌""房中乐"（或称"房中祠乐"）不宜加书名号。郊祀用乐，有宫县、二舞、登歌，皆为用乐样式。郊祀歌，即祭祀天地之登歌辞，非指具体作品，不宜用书名号。同样，所谓"房中乐"（或称"房中祠乐"，《隋书》称"房内乐"），为内廷用乐之一种，亦非指作品，不宜用书名号。汉时更名《安世》，其后缀（"乐"或"房中歌"）不必加在书名号内。

王按：上文第（四）例已谈到"房中祠乐"标书名号的理由，认为《魏书·乐志》"房中祠乐"与《安世乐》《昭容乐》《礼容乐》等并列，乃用为乐曲名，应加书名号。这种情况同样见于《汉书》卷二二《礼乐志》：

高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》、《肆夏》也。乾豆上，奏登歌，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。登歌再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。又有《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作也。周有房中乐，至秦名曰《寿人》。凡乐，乐其所生，礼不忘本。高祖乐楚声，故房中乐楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。[④]

在这段话里，《嘉至》《永至》《采荠》《肆夏》《清庙》《休成》《永安》都是乐曲名。《房中祠乐》《寿人》《安世乐》与其同位，故可考虑视为乐曲专名。事实上，关于这一判断，还有一个情况可以作为旁证，即《房中祠乐》《寿人》《安世乐》都是经过改作而重新命名的作品。也就是说，所谓"高祖唐山夫人所作"、"至秦人名曰"、"使乐府令夏侯宽备其箫管更名曰"，都可以看作音乐作品得以确立的标志。因此，《房中祠乐》《寿人》《安世乐》都应加书名号；"周有房中乐"云云，未明作者，未知是否为乐曲作品的专名，可不加。

关于"《安世房中歌》十七章"，情况则要复杂一些。在我们新近议定的"乐章格

---

① 《汉书》卷二二《礼乐志》，中华书局点校本，2002年，页1043行倒4—2。

② 《汉书》，页1046行4。

③ 《汉书》，页1052行5。

④ 《汉书》，页1043。

式”细则中，有如下规定：

> 乐志中著录的乐章，其标题不加书名线；但叙述语言中出现的乐章名应加书名线。

我们的理由是：乐志著录乐章，类同于总集著录作品，皆不必在题目上标书名号。因此，《汉书·礼乐志》中的“《安世房中歌》十七章”和“《郊祀歌》十九章”，应按乐章格式处理，判属“标题不加书名线”的情况。

但在叙述语言中，对这种情况应作具体分析，因为它属于如何处理专名和通名的连名问题。若标为“《安世》房中歌”，则意为采用《安世》曲的房中歌；若标为“《安世房中歌》”，则以“安世房中歌”为一曲名。需要指出：把专名和通名的连名用为新专名，乃是古人的习惯，不可忽视。《汉书补注》卷二二引齐召南语云：“按周诗所谓‘房中乐’者，人伦始于夫妇，故首以《关雎》、《鹊巢》。汉‘安世房中歌’直是祀神之乐，故曹魏初改名‘正始之乐’。后因缪袭言，又改名‘享神歌’也。”[①]据此，“安世房中歌”在汉代已用为一支祀神乐歌的专名，故应标为“《安世房中歌》”。

《南齐书·乐志》有一相关例证：

> 群臣出入，奏《肃咸》之乐……牲出入，奏《引牲》之乐……荐豆呈毛血，奏《嘉荐》之乐……右夕牲歌，并重奏。
>
> 迎神，奏《昭夏》之乐……皇帝入坛东门，奏《永至》之乐……皇帝升坛，奏登歌辞……皇帝初献，奏《文德宣烈》之乐……次奏《武德宣烈》之乐……太祖高皇帝配飨，奏《高德宣烈》之乐。此章永明二年造奏（尚书令王俭辞）……皇帝饮福酒，奏《嘉胙》之乐……送神，奏《昭夏》之乐……皇帝就燎位，奏《昭远》之乐……皇帝还便殿，奏《休成》之乐，重奏……右南郊歌辞。[②]

以上引文中的省略号部分，大抵是乐章歌辞，故“《肃咸》之乐”等等为乐章题目。但这题目出现在“群臣出入，奏《肃咸》之乐”一类叙述语言之中，故可视为乐曲之名（而不只是乐章之名），括书名号。其中《肃咸》《引牲》《嘉荐》等乐均属于“夕牲歌”；其中《昭夏》《永至》《文德宣烈》《武德宣烈》《高德宣烈》《嘉胙》《昭远》《休成》等乐章均属于“南郊歌辞”；因此，“夕牲歌”“南郊歌辞”为乐类名，不标书名号。

（十一）许先生云：书名号不统一，还见于本名与加有后缀之名并存并列的情况，举《汉书·礼乐志》为例：

---

① 《汉书补注》，中华书局，1983年，页482上。

② 《南齐书》卷一一《乐志》，中华书局点校本，2007年，页167—170。

《武德》、《文始》、《五行》之舞
《武德舞》、《文始舞》、《五行舞》
《昭容》、《昭容乐》
《礼容》、《礼容乐》

王按：标点的问题其实是理解的问题。这里也有两种处理办法可供选择：其一把"昭容乐""礼容乐"理解为《昭容》之乐、《礼容》之乐；其二把"昭容""礼容"理解为《昭容乐》《礼容乐》的略称。《汉书》卷二二《礼乐志》云："高祖六年，又作《昭容乐》、《礼容乐》。《昭容》者，犹古之《昭夏》也，主出《武德舞》；《礼容》者，主出《文始》、《五行》舞。"注引苏林曰："言《昭容乐》生于《武德舞》。"又引刘奉世曰："予谓主出者，此舞出则主奏之。故下文云出。"[①]《宋书》卷一九《乐志》云："高祖又作《昭容乐》、《礼容乐》。《昭容》生于《武德》，《礼容》生于《文始》、《五行》也。"[②]据此，在汉以来，"昭容乐""礼容乐"已成为乐舞的专名；因此，应把"昭容""礼容"理解为"昭容乐""礼容乐"的略称，加书名号如引文。

（十二）《宋书·乐志》：

史臣按：杯盘，今之《齐世宁》也。张衡《舞赋》云："历七盘而纵蹑。"王粲《七释》云："七盘陈于广庭。"近世文士颜延之云："递间关于盘扇。"鲍昭云："七盘起长袖。"皆以七盘为舞也。《搜神记》云："晋太康中，天下为《晋世宁舞》，矜手以接杯盘反复之。"此则汉世唯有盘舞，而晋加之以杯，反覆之也。[③]

许先生云：此节文字著史者之言于何处截止，抑直至段尾，看不清楚。建议将以上史臣按语厘清起讫，改排小字，以示区别。

王按：此处史臣按语可作两种理解：其一为"杯盘，今之《齐世宁》也"一句，其二为整段。查《宋书》各卷共记"史臣按"（"史臣案"）19 处，语意多贯穿至一段之末。故此处按语亦应为整段，宜将"史臣按"及以下连写为一段。

（十三）《宋书·乐志》：

上《鼓吹铙哥》十二曲表[④]

---

① 《汉书补注》，页 481 下。
② 《宋书》卷一九《乐志》，中华书局点校本，2006 年，页 533。
③ 《宋书》，页 551。
④ 《宋书》，页 541 行 5。

许先生云：为所上表名，宜总用书名号，作《上鼓吹铙哥十二曲表》。

王按：许说是，应从。

（十四）《宋书·乐志》：

> 故谓后汉诸祖，共庙同庭，虽有祖宗，不宜入别舞。①

许先生云："不宜入别舞"，意义不明。《通典》作"不宜人人别舞"。

王按：本段文字的中心意思是讨论选用祭祖乐舞的原则：一种意见说祭祀祖宗可用各自的乐舞，即祖、宗别舞；另一种意见说祖宗共庙同庭，应该用共同的乐舞。"不宜入别舞"是说不赞成采用各自不同的乐舞，"入"意为采入、演奏。所以原文的意义是明确的。《通典》换了一个说法，意思亦可通，但未必是原文，故不必据《通典》校改。

（十五）《宋书·乐志》：

> 迎神奏《韶夏乐》歌词②

许先生云：此乐名有舛误，"韶"与"夏"据传分别为舜和禹之乐名，此处不当连用。"韶"或为"昭"之误。《通典》："迎送神，奏昭夏之乐。"③后文送神所用及《乐府诗集》所录正是《昭夏》："送神奏《昭夏》之乐舞歌词二章。"④

王按：许先生所说有道理。宋齐两朝，迎送神所奏为《昭夏乐》。如《南齐书·乐志》记："送神奏《昭夏乐》歌辞（宋谢荘辞）"，"迎神奏《昭夏乐》歌辞"。⑤《通典》卷一四二记："降神及迎送，宋元徽三年《仪注》奏《昭夏》，齐及梁初亦同。"⑥故此处当为"《昭夏乐》"。但古有"昭夏""韶夏"通用之例，例如《汉书·司马相如传》"继昭夏"⑦，《文选·司马相如〈封禅文〉》和一本《史记·司马相如传》作"续韶夏"⑧。又

---

① 《宋书》，页 545 行 4。

② 《宋书》卷二〇，页 598。

③ 《通典》卷一四二，浙江古籍出版社，2007 年，页 737 上。

④ 《宋书》，页 600。

⑤ 《南齐书》，页 174—175。

⑥ 《通典》，页 737 中。

⑦ 《汉书》卷五七《司马相如传》，页 2600。

⑧ 《文选》卷四八，中华书局，1977 年，页 676 上。《史记》卷一一七《司马相如列传》，文渊阁《四库全书》本。

如《周礼·钟师》"凡乐事,以钟鼓奏九夏:《王夏》、《肆夏》、《昭夏》"云云①,《左传·襄公四年》杜预注等书均引作"《韶夏》"②。因此,此处应出校,但不改原文。

(十六)《宋书·乐志》:

皇帝还东壁受福酒奏《嘉时》之乐舞词③

许先生云:此乐名亦误。宋庙乐有"嘉荐""嘉胙",并无"嘉时",据《乐府诗集》,此乐名为《嘉胙》,当是。

王按:许说有道理,此处可出校。不过,《宋书·乐志》载《晋宗庙歌》十一篇(傅玄造)有句云:"嘉豢孔时,供兹享祀。"又《皇帝还东壁受福酒奏〈嘉时〉之乐舞词》首句云"礼荐洽,福时昌"云云。④ 可见《嘉时》一名未必有误。

(十七)《南齐书·乐志》:

张盛乐,奏《云儛》。⑤

许先生云:"云儛"非具体乐舞之名(晋宋以下各志不见此名),所谓天歌云舞,只是泛泛而言。似不宜加书名号。

王按:此说有道理。按《汉书·礼乐志》载郊祀歌第六章云:"钟鼓竽笙,云舞翔翔。"⑥《南齐书·乐志》载《迎神奏昭夏乐歌辞》:"天歌折飨,云舞磬仪。"又载《穆皇后神室奏穆德凯容之乐辞》:"肃肃閟宫,翔翔云舞。"⑦"云舞"皆不用为具体舞名。

(十八)《南齐书·乐志》:

晨仪载焕,万物咸睹。⑧

许先生云:"晨仪",《乐府诗集》作"晨羲"。

王按:此处"晨仪"不误。按《南齐书·乐志》下文有云:"右黄钟先奏《晨仪》篇,

---

① 《十三经注疏》,中华书局影印,1980年,页800中。

② 《十三经注疏》,页1931下。

③ 《宋书》,页600行3。

④ 《宋书》,页574,600。

⑤ 《南齐书》,页176雩祭歌辞。

⑥ 《汉书》卷二二《礼乐志》,页1057。

⑦ 《南齐书》,页180,183。

⑧ 《南齐书》,页187行8。

太簇奏《五玉》篇。余八篇二厢更奏之。”①“晨羲”亦可通。《宋书·乐志》载《食举歌》辞云:“晨羲载耀,万物咸睹。”②

以上从许在扬先生《札记》所提问题中,摘取18条作了讨论。这些讨论大多关于各史乐志音乐名词的书名号问题,可以说已涉及此问题的各方面;但也必有挂漏,故欢迎各位同仁指正并补充。若在讨论之后仍有疑而难决之处,则建议采用不加书名号的方式处理。因为书名号代表了现代人加于古人的一种理解。与其作错误的理解,还不如不作理解。

(原载《点校本“二十四史”及〈清史稿〉修订工程简报》第42期,2010年1月)

① 《南齐书》,页188。

② 《宋书》,页595。

朝鲜半岛的古代音乐和音乐文献

2004年,我受清华大学派遣,在韩国工作了一年。除掉在汉阳大学中文系讲授"中国俗文学研究"等课程、参加关于中国古代文学研究的学术会议以外,我还同韩国音乐学界有所接触。其中一个重要项目是:在汉阳大学音乐学院权五圣教授的安排下,向韩国国乐学会的学者、汉阳大学音乐学院的研究生作了二十多次关于中国音乐史研究的专题演讲。另外,也同中央大学国乐学院全仁平、汉城大学音乐学院李辅亨、韩国艺术综合学校传统艺术院宋芳松、李晋源等教授进行了学术交流。在启程去韩国之前,我曾想参照《汉文佛经中的音乐史料》①一书的工作经验,完成一项题为《韩国汉籍中的表演艺术史料》的课题,借此对现存于韩国的汉文典籍作一普查,搜集、整理其中有关表演艺术(包括音乐、舞蹈、戏剧、曲艺、杂技等方面)的史料,分类编纂,以反映朝鲜半岛本土表演艺术的基本情况,特别是中国文学艺术诸品种传入半岛的情况,以及这些事物同朝鲜半岛本土艺术相融合而再生的情况。但我没有想到,上述交流活动却完全改变了我的设想,使我不得不放弃这一计划——因为我发现,计划中的工作,大部分已经由韩国学者完成了。这件事虽然令人有些尴尬,但却是一种收获:让我了解了韩国学者在音乐文献研究方面的成就,并初步掌握了朝鲜半岛古代音乐史料的分布与规模。显而易见,对于中国音乐史研究者来说,这两方面知识都是有意义的。古人说过:"礼失求诸野。"又说过:"它山之石,可以攻错。"这就是说,我们应当在更广阔的视野中看待"中国音乐"和"中国音乐学",把海外遗存看作它的有机组成部分。当然,也要把朝鲜半岛的古代音乐史料看作中国音乐史研究资料的重要分支,把韩国学者的工作看作中国学术的必要借鉴。有鉴于此,今特撰文加以介绍。行文仓促,不免挂一漏万,敬祈高明补正。

---

① 王昆吾、何剑平《汉文佛经中的音乐史料》,巴蜀书社,2002年。

一、上古至中世的朝鲜半岛音乐

上古时代的朝鲜半岛音乐，是以“东夷乐”的名义记录下来的。它最早见于汉人的经注，例如《周礼·春官》郑司农注，以及《白虎通》等典籍。其大意是说东夷之乐称作“昧”、“韎”、“离”或“侏离”，乃是持矛而作的舞蹈，用于“助时生”的祭礼。朝鲜半岛的东夷族群可以分为两系：一是北方的涉貊、扶余系，二是南方的韩系。公元前3世纪以还，扶余、涉等先后建国。《后汉书》记载了这些国家的乐舞，云：扶余“以腊月祭天大会，连日饮食歌舞，名曰迎鼓”；涉“常用十月祭天，昼夜饮酒歌舞，名之为舞天”；马韩“常以五月田竟祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人，相随踏地为节；十月农功毕，亦复如之”；辰韩“俗喜歌舞，饮酒鼓瑟”。[①]《三国志》卷三〇《东夷传》则说：弁韩“俗喜歌舞饮酒，有瑟，其形似筑，弹之亦有音曲。”[②]这些歌舞，同流行于中国民间的“踏歌”颇有相似之处，具有文化上的关联。

从结构上看，朝鲜半岛的古代音乐可以分为两部分：一是土著乐舞，高丽时代称“俗乐”；二是外来乐舞，以中国的礼仪乐舞为主体，高丽时代称“雅乐”和“唐乐”。这个二分结构可以追溯到上古。传说殷商末年，箕子受封至古朝鲜，有“殷之诗书礼乐医巫卜筮百工技艺者流五千从焉”[③]。《古史记》所记“乐成王亲制乐章凡十五”、“天老王出游沸流江，使乐工奏迎仙乐，使宫女作迎仙舞”等事，反映了礼仪乐舞在古朝鲜的存在。《高丽史·乐志》记载后世所作《西京》《大同江》二曲，亦追溯其渊源而至箕子，云：“西京古朝鲜，即箕子所封之地，其民习于礼让，知尊君亲上之义，作此歌。”“周武王封殷太师箕子于朝鲜，施八条之教，以兴礼俗。朝野无事，人民欢悦，以大同江比黄河，以永明岭比嵩山，颂祷其君。此入高丽以后所作也。”[④]这说明，从箕子开始，礼仪乐舞已经成为朝鲜半岛音乐传统的重要部分。事实上，根据各种历史记载，朝鲜半岛的古代音乐一直是在中国音乐的影响下发展的。

从公元前1世纪起，朝鲜半岛进入高句丽（B. C. 37 - A. D. 668）、百济（B. C. 18 - A. D. 660）、新罗（B. C. 57 - A. D. 935）三国鼎立的时代。高句丽原与扶余、涉

---

① 《后汉书》卷八五《东夷列传》，中华书局点校本，2003年，页2811，2818，2819。

② 《三国志》，中华书局点校本，2005年，页853。

③ 箕子朝鲜一事，有人认为仅是传说。不过朝鲜半岛古来就有两种文化——考古学所谓“栉文土器文化”和“无文土器文化”——却是不争的事实。韩国学者金贞培《韩国民族的文化和起源》一书（上海文艺出版社，1993年，页176—177）说：“无文土器、巨石文化和青铜器时代在时间上相当于在上古史上箕子朝鲜所占的一千余年时期。”由于无文土器文化是较晚进入朝鲜半岛的文化，而且和中国东部沿海文化相联系，故可判断，“箕子朝鲜”乃代表了一种历史真实。

④ 《高丽史·乐志》，汉城亚细亚文化社，1990年，页533上。

貊相邻，有相近的歌舞风俗："其民喜歌舞，国中邑落，暮夜男女群聚，相就歌戏"，"以十月祭天"，"迎隧神"。① 它对于民族音乐的最大贡献，是在公元552年左右，由宰相王山岳参考中国的七弦琴而创制了玄鹤琴(又称"玄琴")。《三国史记》卷三二《乐志》记载此事说："《新罗古记》云：初晋人以七弦琴送高句丽，丽人虽知其为乐器，而不知其声音及鼓之之法，购国人能识其音而鼓之者厚赏。时第二相王山岳，存其本样，颇改易其法，制而造之，兼制一百余曲以奏之。于是玄鹤来舞，遂名'玄鹤琴'，后但云'玄琴'。"②这位善于利用中国文明并加以改造的王山岳，后来便被尊为朝鲜第一乐圣。与此同时，高句丽人民也创制了一大批歌曲，例如《黄鸟歌》《来远城》《延阳》《溟州》等曲。近年来在吉林省辑安县古坟发现的高句丽时代壁画舞蹈图、吹奏图、吹角图等，对高句丽乐舞有细致的表现。《隋书》、两《唐书》所记七部伎、九部伎中的《高丽乐》，则反映了高句丽宫廷乐舞的规模，同时说明这一音乐代表了当时朝鲜半岛音乐的最高水平。③

百济位于朝鲜半岛西南，原属马韩。其音乐在中古之时也有上乘的表现。《百济乐》在刘宋时代进入中国宫廷，到唐太宗贞观十四年被编入国家典礼之乐十部伎。④ 日本圣武天皇天平三年(731)颁定雅乐寮杂乐生员数目，大唐乐39人，百济乐26人，高丽乐8人，新罗乐4人；⑤日本平城天皇大同四年(809)颁定雅乐寮杂乐师数目，唐乐师12人，高丽乐师4人，百济乐师4人，新罗乐师2人。⑥ 可见从日本的角度看，百济乐的地位并不亚于高句丽乐。这一点诚然同百济的地理位置(较接近日本群岛)有关，但更重要的原因却应当归结于其音乐的繁荣。据《隋书·

---

① 《三国志》卷三〇《东夷传》，页843—844。

② 《三国史记》卷三二《乐志》，李康来校勘本，汉城 Hangilsa publishing Co.，1998年，页359下。

③ 《隋书·音乐志》说："《疏勒》、《安国》、《高丽》，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。后渐繁会其声，以别于太乐。""《高丽》，歌曲有《芝栖》，舞曲有《歌芝栖》。乐器有弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、腰鼓、齐鼓、担鼓、贝等十四种，为一部。工十八人。"中华书局，1973年，页380。《旧唐书·音乐志》说："《高丽乐》，工人紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳。舞者四人，椎髻于后，以绛抹额，饰以金珰。二人黄裙襦，赤黄袴，极长其袖，乌皮靴，双双并立而舞。乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，义觜笛一，笙一，箫一，小觱篥一，大觱篥一，桃皮觱篥一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，贝一。武太后时尚二十五曲，今惟习一曲，衣服亦寖衰败，失其本风。"中华书局，1975年，页1069—1070。

④ 《旧唐书·音乐志》："《百济乐》，中宗之代，工人死散。岐王范为太常卿，复奏置之，是以音伎多阙。舞二人，紫大袖裙襦，章甫冠，皮履。乐之存者，筝、笛、桃皮筚篥、箜篌、歌。"页1070。

⑤ 《续日本纪》前篇卷一一，《新订增补国史大系》，东京吉川弘文馆，1963年，页126。

⑥ 《日本后纪》卷一七，《新订增补国史大系》，东京吉川弘文馆，1966年，页83。

东夷传》和《旧唐书·音乐志》，百济乐的乐器有鼓、角、箜篌、筝、竽、篪、笛和桃皮筚篥。据《乐学轨范》卷五，其乐曲有《井邑词》，由前腔、小叶、后腔全、过篇、金善调、小叶等段落组成。①

新罗发源于朝鲜半岛东南部，原属辰韩。公元668年以前与高句丽、百济并立，此后三百年进而成为朝鲜半岛上的统一王朝。新罗音乐的特点是宫廷仪式音乐和宗教音乐形成规模，与此相应，产生了丰富的乐器新品种，也产生了一种被称作"乡歌"的音乐文学体裁。其中比较重要的表现有以下三方面：

（一）公元24年，儒理王（又作"弩礼王"或"儒理尼师今"）即位，开始吸收民间歌舞而制作宫廷仪式乐，此后历代皆有制作。其中儒理王（24—56在位）时制有《会苏曲》《辛热乐》《兜率歌》，脱解王（57—79在位）时制有《突阿乐》，婆娑王（80—111在位）时制有《枝儿乐》，奈解王（196—229在位）时制有《思内乐》（一作《诗恼乐》），奈勿王（356—401在位）时制有《笳舞》，讷祇王（417—457在位）时制有《忧息乐》，慈悲王（458—478在位）时制有《碓乐》，智证王（500—513在位）时制有《竿引》，法兴王（514—539在位）时制有《美知乐》，真兴王（540—575在位）时制有《徒领歌》，真平王（579—631在位）时制有《捺弦引》。政明王九年（689）设酺作乐，演出《笳舞》《下辛热舞》《思内舞》《韩岐舞》《上辛热舞》《小京舞》《美知舞》，各舞表演者均由监、琴尺、舞尺、歌尺组成，每舞六至九人。②

---

① 《乐学轨范、乐章歌词、教坊歌谣合本》，汉城亚细亚文化社影印，1975年，页219—220。

② 《三国遗事》卷一《弩礼王》："始作《兜率歌》，有嗟辞词脑格。"汉城明文堂，1993年，页42。《三国史记》卷一《新罗本纪》："（儒理尼师今五年）始制《兜率歌》，此歌乐之始也。……（儒理尼师今九年）王既定六部，中分为二，使王女二人，各率部内女子分朋造党，自秋七月既望，每日早集大部之庭绩麻，乙夜而罢。至八月十五日，考其功之多少，负者置酒食以谢胜者。于是歌舞百戏皆作，谓之嘉俳。是时，负家一女子起舞叹曰：'会苏会苏。'其音哀雅，后人因其声而作歌，名曰《会苏曲》。"页39上。《三国史记》卷三二《乐志》："《会乐》及《辛热乐》，儒理王时作也。《突阿乐》，脱解王时作也。《枝儿乐》，婆娑王时作也。《思内（一作诗恼）乐》，奈解王时作也。《笳舞》，奈密王时作也。《忧息乐》，讷祇王时作也。《碓乐》，慈悲王时人百结先生作也。《竿引》，智大路王时川上郁皆子作也。《美知乐》，法兴王时作也。《徒领歌》，真兴王时作也。《捺弦引》，真平王时人淡水作也。《思内奇物乐》，原郎徒作也。《内知》，日上郡乐也。《白实》，坤梁郡乐也。《德思内》，河西郡乐也。《石南思内道》，同伐郡乐也。《祀中》，北隈郡乐也。——此皆乡人喜乐之所由作也，而声器之数、歌舞之容，不传于后世。但《古记》云：政明王九年，幸新村，设酺奏乐。笳舞：监六人，笳尺二人，舞尺一人。下辛热舞：监四人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺三人。思内舞：监三人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺二人。韩岐舞：监三人，琴尺一人，舞尺二人。上辛热舞：监三人，琴尺一人，舞尺二人，歌尺二人。小京舞：监三人，琴尺一人，舞尺一人，歌尺三人。美知舞：监四人，琴尺一人，舞尺二人。哀庄王八年，奏乐始奏《思内琴》，舞尺四人，青衣；琴尺一人，赤衣；歌尺五人，彩衣绣扇，并金镂带。次奏《碓琴舞》，舞尺赤衣，琴尺青衣。……罗时乐工皆谓之'尺'。"页361下—362上。

（二）公元550年左右，伽耶国嘉实王爱好音乐，从唐朝输入乐器，乐师于勒改造二十五弦瑟为十二弦伽耶琴，并作有伽耶琴十二乐曲。[①] 于勒于是继高句丽王山岳之后，被韩国人尊为第二乐圣。新罗时期流行的乐器还有三弦（玄琴、伽耶琴、乡琵琶）、三竹（大笒、中笒、小笒）、笛、箛、角、桃皮筚篥、拍板、大鼓等。《三国史记·乐志》对此有专门记录，略云沙飡恭永子玉宝高入地理山云上院，学玄琴五十年，自制新调三十曲[②]；琵琶"音有三调：一宫调，二七贤调，三凤皇调，共二百一十二曲"；三竹"模仿唐笛而为之"，"有七调，一平调，二黄钟调，三二雅调，四越调，五般涉调，六出调，七俊调。大笒三百二十四曲，中笒二百四十五曲，小笒二百九十八曲。"[③]日本奈良正仓院所藏新罗乐器则有筝琴、羊耳头琴、金缕琴、玉尺八、桦缠尺八、五弦琵琶等。

（三）公元576年，新罗设置花郎制度，通过歌舞冶游方式来选拔人才。[④] 这种从古代巫师制度变化而来的乐官制度，为"花郎音乐"或驱傩音乐的发展提供了

① 《三国史记》卷三二《乐志》："加耶琴，亦法中国乐部筝而为之。……《罗古记》云：加耶国嘉实王见唐之乐器而造之。王以谓诸国方言各异，声音岂可一哉，乃命乐师省热县人于勒造十二曲。后于勒以其国将乱，携乐器投新罗真兴王。王受之，安置国原，乃遣大奈麻注知、阶古、大舍万德传其业。三人既传十二曲，相谓曰：'此繁且淫，不可以为雅正。'遂约为五曲。于勒始闻焉而怒，及听其五种之音，流泪叹曰：'乐而不流，哀而不悲，可谓正也。'尔其奏之王前，王闻之大悦，谏臣献议：'加耶亡国之音，不足取也。'王曰：'加耶王淫乱自灭，乐何罪乎？盖圣人制乐，缘人情以为樽节。国之理乱，不由音调。'遂行之，以为大乐。加耶琴有二调：一河临调，二嫩竹调。共一百八十五曲。""于勒制十二曲：一曰《下加罗都》，二曰《上加罗都》，三曰《宝伎》，四曰《达已》，五曰《思勿》，六曰《勿慧》，七曰《下奇物》，八曰《师子伎》，九曰《居烈》，十曰《沙八兮》，十一曰《尔赦》，十二曰《上奇物》。"页360。《三国史记》卷四又记载：真兴王十二年（551年）三月，王巡驻琅城（今清州）河临宫，于勒及其弟子尼文于御前演奏加耶琴，弹奏河临调、嫩竹调，并奏新曲。页66。

② 《三国史记·乐志》记此三十曲为：上院曲一、中院曲一、下院曲一、南海曲二、倚岩曲一、老人曲七、竹庵曲二、玄合曲一、春朝曲一、秋夕曲一、吾沙息曲一、鸳鸯曲一、远岵曲六、比目曲一、入实相曲一、幽谷清声曲一、降天声曲一。页359下—360上。

③ 《三国史记》卷三二《乐》，页361上。

④ 《三国史记》卷四：新罗真兴王三十七年"春，始奉源花。初，君臣病无以知人，欲使类聚群游以观其行义，然后举而用之。遂简美女二人，一曰南毛，一曰俊贞，聚徒三百余人。二女争娟相妬，俊贞引南毛于私第，强劝酒，至醉，曳而投河水以杀之。俊贞伏诛。徒人失和罢散。其后更取美貌男子，妆饰之，名花郎，以奉之。徒众云集，或相磨以道义，或相悦以歌乐，游娱山水，无远不至，因此知人邪正，择其善者荐之于朝政。……唐令狐澄《新罗国记》曰：'择贵人子弟之美者，傅粉妆饰之，名曰花郎，国人皆尊事之也。'"页67下—68上。据张伯伟《魏晋风流·名僧风采·花郎道》考证，此《新罗国记》的作者乃顾愔，文载《魏晋南北朝文学论集》，南京大学出版社，1997年。

温床。宪康大王(875—885 在位)时流行的辟邪歌舞《处容歌》《处容舞》，便是花郎音乐的余绪。① 《乐学轨范》卷五有"鹤莲花台处容舞合设"条，说朝鲜时代宫中每年十二月晦前一日举行逐鬼傩礼仪式，大宴飨，演奏舞蹈，其中有《处容舞》。人员包括仪仗 24 人、五方处容共 5 人、挟舞 4 人、官妓 16 人、乐工 37 人、乐师 2 人。乐师执铜钹指挥，乐工奏乐，女伶执拍唱词，处容舞蹈，挟舞辅助舞，仪仗童扶持仪仗。次序为：先奏《处容曲》；次歌《处容歌》；再次有人舞、五方舞、对舞等多种舞蹈；然后歌《真勺》《凤凰吟》等曲；结末有《本师赞》《观音赞》。② 由此可见，从花郎乐、处容歌到驱傩舞，其宗旨和功能是一脉相承的。③ 它反映了朝鲜半岛宫廷乐舞同民间信仰、民间风俗活动的特殊关联。

以上三国，其宫廷乐舞的风格是不尽相同的。这是因为它们地理位置不一样，文化传统有别。一般来说，靠近中国的高句丽，其音乐较富礼乐成分；另外两国音乐则较具巫乐色彩。从罗、丽二朝的诗人作品中，可以看到后者的这一特点。例如新罗诗人崔致远(857—?)有五首绝句，分别吟咏当时乡乐中的金丸、月颠、束毒、大面、狻猊等五个剑舞戏，有云"回身掉臂弄金丸"、"肩高顶缩发崔嵬"、"蓬头蓝面异人间"、"黄金面色是其人，手抱珠鞭役鬼神"、"远涉流沙万里来，毛衣破尽看尘埃"云云。④ 可见新罗歌舞较多地接受了西域散乐歌舞的影响。高丽以来的诗人则对"新罗处容"给予了特殊关注。如李齐贤(1287—1367)《小乐府》云"新罗昔日处容

---

① 《三国遗事》卷二《处容郎》：第四十九宪康大王之代，"大王游开云浦，王将还驾，昼歇于汀边。忽云雾冥曀，迷失道路。怪问左右，日官奏云：'此东海龙所变也，宜行胜事以解之。'于是敕有司为龙创佛寺近境。施令已出，云开雾散，因名开云浦。东海龙喜，乃率七子现于驾前，赞德献舞奏乐。其一子随驾入京，辅佐王政，名曰处容。王以美女妻之，欲留其意。又赐级干职。其妻甚美，疫神钦慕之，变为人，夜至其家，窃与之宿。处容自外至其家，见寝有二人，乃唱歌作舞而退。歌曰：'东京明期月良，夜入伊游行如可，入良沙寝矣见昆，脚乌伊四是良罗，二肹隐吾下于叱古，二肹隐谁支下焉本古矣，吾下是如焉于隐，夺叱良乙何如为理古。'时神现形，跪于前曰：'吾羡公之妻，今犯之矣。公不见怒，感而美之。誓今已后，见画公之形容，不入其门矣。'因此，国人门帖处容之形，以僻邪进庆。王既还，乃卜灵鹫山东麓胜地置寺，曰望海寺，亦名新房寺。乃为龙而置也。"页 73—74。

② 成伣《慵斋丛话》卷一所述略有异同，云："处容之戏，肇自新罗宪康王时。……初使一人黑布纱帽而舞，其后有五方处容。世宗以其曲折，改撰歌词，名曰《凤凰吟》，遂为庙廷正乐。世祖遂增内制，大合乐而奏之。初仿僧徒供佛，群妓齐唱《灵山会相》，佛菩萨自外廷回匝而入。伶人各执乐器，双鹤人、五处容、假面十人皆随行缦唱三回。入就位而声渐促，撞大鼓，伶妓摇身动足，良久乃罢。……"汉城大洋书籍，1975 年，页 49。

③ 作为驱傩舞的处容歌舞，在高丽时代并未失传。《高丽史》卷二三记有高宗二十三年(1236)内殿曲宴作处容戏事，卷三六记有忠惠王四年(1343)于妙莲寺作乐宫人演处容戏之事，卷一三六又记有恭愍王辛禑十二年(1386)某大臣于上寿礼上"冒处容假面作戏"之事，可见处容歌舞在朝野都是流传有绪的。

④ 《三国史记》卷三二《乐》，页 362 上。

翁，见说来游碧海中"，李榖(1298—1351)《开云浦诗》云"依稀罗代两仙翁，曾见画图中"，李穑(1328—1396)《驱傩行》云"新罗处容带七宝……低回长袖舞太平"，李崇仁(1347—1392)《处容歌》云"衣久新罗曲，停杯共听之"。[①] 在这些诗人看来，新罗歌舞的代表就是处容舞这种驱傩歌舞。这些情况说明：新罗乐舞同西域散乐歌舞以及高丽民间歌舞有相近的性格，因而在高丽时代有广泛的流传。

公元918年，王建在豪族混战中脱颖而出，建立起新的统一王朝，成为高丽太祖。太祖自命为高句丽的继承人，用怀柔政策对待三国贵族，同时也因袭了三国文化。这在音乐方面也有体现。新罗时代，佛教和佛教音乐都有很大发展，真兴王(540—575在位)时即有"设八关会于外寺"的风俗，[②]而到公元9世纪又出现梵呗大盛的景况。后者的表现有韩国庆州南道双溪寺保存的《大空塔碑文》(约830年)，其中说碑主真鉴国师"雅善梵呗，金玉其音，侧调飞声，爽快哀婉"；又有圆仁关于新罗梵呗流传于中国的记述——他在公元839年说山东文登县赤山院新罗人的讲经仪式"音曲一依新罗"[③]。另外，新罗僧人有创制乡歌的习惯，故真圣女王于公元888年命僧人大矩修集乡歌。[④] 高丽朝弘扬了来自新罗的这些传统。历代高丽王均奉佛教为国教，于各地设置道场，每年于春天举行燃灯会、于秋天举行八关会供佛，每会皆有彩棚、香灯和包括"四仙乐部、龙凤象马车船"在内的百戏歌舞。[⑤] 尽管成宗(982—997在位)一度废止了这一制度，但佛教节庆大会很快又复苏了。赫连挺撰于1075年的《大华严首座圆通两重大师均如传》，表明高丽僧人精于乡歌，并以乡歌为宣教的手段。《高丽史·礼志》所说的"四仙乐部"，表明前代国仙花

---

① 李齐贤《小乐府》，见《益斋乱稿》卷四，《韩国文集丛刊》第2册，景仁文化社，1996年，页536下；李榖《开云浦诗》，载《稼亭集》卷二〇，《韩国文集丛刊》第3册，页228下；李穑《驱傩行》，载《牧隐稿》卷二一，《韩国文集丛刊》第4册，页275上；李崇仁《夜听功益新罗处容歌》，载《陶隐集》卷二，《韩国文集丛刊》第6册，页543下。

② 《海东高僧传·流通篇》："释法云，俗名彡麦宗，谥曰真兴，而法兴王弟。……三十三年十月，为战死士卒，设八关会于外寺，七日乃罢。"《增补文献备考》卷一〇七俗部乐散乐："真兴王时设八关会，其法每岁仲冬会僧徒于阙庭，置轮灯一座，列香灯四旁，又结两彩棚，呈百戏歌舞以祈福。"明文堂，2000年，页299下。

③ 圆仁《入唐求法巡礼行记》卷二，上海古籍出版社，1986年，页73。

④ 《三国史记》卷一一，页141上。

⑤ 《高丽史》卷六九《礼志》："太祖元年十一月，有司言：'前主每岁仲冬，大设八关会以祈福，乞遵其制。'王从之。遂于球庭置轮灯一座，列香灯于四旁，又结二彩棚，各高五丈余，呈百戏歌舞于前。其四仙乐部、龙凤象马车船，皆新罗故事。百官袍笏行礼，观者倾都。王御威凤楼观之，岁以为常。"页520下—521上。《高丽史》卷二：太祖"二十六年夏四月，御内殿，召大臣朴述希，亲授训要。……其六曰：朕所至愿，在于燃灯、八关。燃灯所以事佛，八关所以事天灵及五岳名山大川龙神也。后世奸臣，建白加减者，切宜禁止。"页54—55。

郎们的音乐歌舞在高丽王朝方兴未艾。[①] 李穡诗《驱傩行》描写了由十二神、黄门侲子施行的驱逐疫鬼的仪式，表明高丽驱傩综合了中国傩礼、西域杂伎和新罗处容歌舞的成份。[②] 而《高丽史》卷七一《乐志》所记述的以下几个发生在1073年至1077年(即宋神宗熙宁六年至十年)的事件，则说明佛教节庆大会是高丽"唐乐"繁荣的重要平台：

> 文宗二十七年二月乙亥，教坊奏女弟子真卿等十三人所传《踏莎行》歌舞，请用于燃灯会，制从之。十一月辛亥，设八关会，御神凤楼观乐。教坊女弟子楚英奏新传《抛球乐》、《九张机》别伎，《抛球乐》弟子十三人、《九张机》弟子十人。三十一年二月乙未，燃灯，御重光殿观乐，教坊女弟子楚英奏王母队歌舞，一队五十五人。舞成四字，或"君王万岁"，或"天下太平"。[③]

关于高丽时代的音乐，记载最详的便是《高丽史·乐志》两卷。此书把高丽朝的宫廷音乐分为三个组成部分：一是雅乐，二是唐乐，三是三国以来的俗乐。以上燃灯会乐舞只是其中的俗乐；而雅乐和"唐乐"的建设，则是高丽音乐史上更具特色的方面。它经过了以下几个发展阶段：

(一) 公元981年，成宗继位，立郊社，躬禘祫。——这是"文物始备，典籍不存"的阶段。

(二) 公元1105年，睿宗继位。睿宗九年(1114)六月至十二年(1117)二月，宋徽宗多次赐新乐。在此期间，睿宗亦多次用宋之大晟新乐祀于太庙。仁宗十二年(1134)正月祭籍田，明宗十八年(1188)三月夏禘，亦用大晟乐。——这是吸收、行用大晟乐的阶段。

(三) 公元1351年，恭愍王继位。恭愍王八年(1369)六月，令有司新制乐器；十二年(1379)五月，还安九室神主于太庙，新撰乐章；十四年(1381)十月，祭正陵，奏乐；十五年(1382)十二月享河南王使，奏乡唐乐；十六年(1367)正月幸徽懿公主魂殿，设大享，教坊奏《太平年》《水龙吟》《忆吹箫》等曲。——这是综合乡乐、唐乐而丰富宫廷音乐系统的阶段。

(四) 恭愍王十九年(1370)五月，明太祖皇帝赐乐器。七月，恭愍王遣姜师赞

---

① 高丽人李仁老(1152—1220)《破闲集》卷下云："鸡林旧俗，择男子美风姿者以珠翠饰之，名曰'花郎'。国人皆奉之，其徒至三千余人，若原、尝、春、陵之养士。取其颖脱不群者，爵之朝。惟四仙门徒最盛，得立碑。我太祖龙兴，以为古国遗风尚不替矣，冬月设八关盛会，选良家子四人，被霓衣列舞于庭。"有柳在泳译注本，汉城一志社，1978年，页165。

② 李惠求《牧隐先生의驱傩行》，载《韩国音乐研究》，韩国国民音乐研究会1957年发行。

③ 《高丽史·乐志》，页560下。

往中国习乐。二十一年(1372)正月,王幸仁熙殿行祭,奏乡唐乐;三月,遣使赴中国收买乐器,用于社稷耕籍文庙;九月、十月,习太庙乐于球庭。——这是再次利用中国音乐进行宫廷音乐建设的阶段。

由此看来,高丽宫廷音乐的历史,就是吸收和消化中国音乐的历史。因为在"雅""唐""俗"三类音乐中,都有来自中国的音乐。例如"俗乐"中的《踏莎行》歌舞、《抛球乐》、《九张机》别伎和王母队歌舞皆来自中国,而"唐乐"的直接来源则是联系于中国节庆风俗活动的宋代教坊俗乐。

在朝鲜半岛的音乐史上,高丽"唐乐"拥有极其重要的地位。据研究,它包含队舞、曲破、小曲等三个艺术品种,形成于北宋太宗至徽宗这150年之间,在政和年间(1111—1117)随着徽宗颁赐的大晟乐而进入高丽宫廷。[①] 其时代略晚于前述文宗二十七年(1073)至三十一年演出的教坊女弟子歌舞。由此可见,中国音乐同高丽音乐的交流是持续不断的。《高丽史·食货志》载文宗三十年(1076)俸禄:"大乐管弦房,米一科十石:唐舞业兼唱词业一、笙业师一、唐舞师校尉一。八石:御前两部都厅。七石:琵琶业师校尉、合门使同正。二科八石:杖鼓业师二、唐笛业师二、乡唐琵琶业师各一、方响业师校尉一、筚篥业师一、歌舞拍业师一、中笒业师一。"[②]可见大乐管弦房的乐师大都有中国渊源。《高丽史·乐志》载高丽乐器和乐曲,唐乐有方响、洞箫、笛、觱篥、琵琶、牙筝、大筝、杖鼓、教坊鼓、拍等乐器,又有《献仙桃》等五支队舞、《惜奴娇》等42支曲破和小曲;俗乐有玄琴、琵琶、伽耶琴、大笒、杖鼓、牙拍、无导、舞鼓、嵇琴、觱篥、中笒、小笒、拍等乐器,又有《动动》、《无导》等两支队舞以及《西京》等29支新曲、《东京》等13支三国旧曲。可见高丽音乐已经成为一个功能和组织都很完备的系统,而从中国输入的音乐则是其中的骨干。

二、从《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》和《韩国音乐学资料丛刊》看朝鲜朝的音乐

在中国的元、明交替之际,朝鲜半岛也酝酿了一次重大的社会变革。变革的结果是由新兴儒臣拥戴的李成桂登上皇位,于公元1393年建立了朝鲜王朝。李氏王朝大张旗鼓地开展了一系列文化活动,其中最重要的事业,一是崇尚儒教,二是编纂典籍,三是在世宗二十八年(1446年)创制并颁行了名为《训民正音》的拼音文字。世宗时的大臣朴堧(1378—1458),则因其在建立礼乐制度方面的贡献,被韩国人尊为第三乐圣。新编典籍《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》和《韩国音乐学资

① 王小盾《〈高丽史·乐志〉"唐乐"的文化性格及其唐代渊源》,载《域外汉籍研究》创刊号,中华书局2005年5月出版。

② 《高丽史·食货志》,页758上。

料丛刊》，从纵（历史顺序）、横（事物类别）两方面，对朝鲜王朝的音乐面貌作了反映。

《朝鲜王朝实录音乐记事资料集》（下称《资料集》）是一部八册近7000页的大书，由韩国精神文化研究院艺术研究室编辑，于1996年至1998年陆续出版。其前身是张师勋等人于1978年编成的《国乐文献资料集成》，以及宋芳松于1991年编成的《朝鲜王朝实录音乐记事总索引》。以上三种书籍的资料来源是共同的，即朝鲜太祖至哲宗朝25代帝王的《实录》。这批《实录》达1893卷888册规模，是关于朝鲜王朝政治军事诸项活动的详尽记录。

《资料集》表明，在李氏朝鲜建国之初，就施行了一系列建设礼仪音乐的举措。例如太祖元年（1392）设立奉常寺；二年七月，郑道传等人撰成《梦金尺》《受宝箓》《纳氏歌》《靖东方曲》等祭祀乐章。太祖四年，文庙告成，命闵安仁监修乐器，于雅乐署、典乐署设置乐员八百余人。太宗元年（1401）隆重举行籍田、先蚕、祈雨等祭祀仪式；五年接受明成祖所赐编钟、编磬、琴、瑟、笙、箫等乐器，进而在十一年审定雅乐，确定礼仪乐章次第，乐章依次有《梦金尺》《受宝箓》《觐天庭》《受明命》《靖东方》《纳氏曲》《文德》《武功》等曲。世宗大王（1419—1450在位）之时，朝鲜宫廷音乐进入最盛期。世宗元年即创制了《罗宴曲》、《歌圣德》、《祝圣寿》等乐章；不久又制作了《献寿之歌》《天眷东陲之曲》《西京别曲》《靖东方曲》《贺圣明》《紫殿之曲》，完善了包括大祀、中祀、小祀、先农、先蚕、雩祀、孔子庙祀等项目的祭祀制度。七年，世宗慨然欲兴雅乐，命柳思讷、郑麟趾等厘正旧乐，命朴堧专管乐事，考正周尺，以黍定律。十二年，推演《仪礼》诗乐及大臣林宇所著《释奠乐谱》，作朝祭雅乐谱，兼用肉谱、律字谱、工尺谱。至世宗二十七年，命成权踶、郑麟趾等撰述穆祖以后肇基之迹125章，名曰《龙飞御天歌》，以为朝祭之乐歌。其后，又以此歌作《致和平》《醉丰亨》《与民乐》等乐。《龙飞御天歌》用谚文（《训民正音》）写成，汉译为四言之体，是谚文的典范作品。正是在这样的基础上，成俔等人于成宗二十四年（1493）撰成《乐学轨范》。此书“分为雅、唐、乡三篇而首之以乐调、声律”①，实际上对世宗以前的宫廷音乐作了总结。

《资料集》的内容十分丰富，从《朝鲜王朝实录音乐记事总索引》所列条目看，它主要记录了朝鲜王朝礼仪音乐的活动和制度。这些音乐主要有祭祀乐，包括演奏于太庙、皇坛、祔庙、文庙的祭祖乐舞、社稷乐舞、祈谷乐舞、祈雨乐舞和四季大享乐舞；有燕飨乐，包括演奏于景慕宫、庆会楼、慈庆殿、延恩殿、永宁殿、文昭殿的饮福宴乐、进馔宴乐、会礼宴乐和使臣宴享。此外有傩舞，包括《处容舞》。相关机构则有仪礼详定所、礼曹、雅乐署、典乐署、奉常寺、惯习都监、教坊，另外还有专掌女乐的聚仁院、专掌使臣宴乐的太平馆。在这一时代，最常用的雅乐器有雷鼓、灵鼓、编

① 《增补文献备考》卷九○《乐考》，页121下。

钟、石磬、笙、箫、瑟、竽、篪,俗乐器(又称“乡乐器”)有伽耶琴、玄琴、大筝、唐琵琶、乡琵琶、唐筚篥、乡筚篥、拍、瓦方响、牙筝、杖鼓、节鼓、洞箫。“唐乐”和“乡乐”是《资料集》中经常出现的两个名称,反映了高丽“唐乐”在朝鲜时代的演出和流传。我们看到,在宫廷燕乐中,往往采用“乡唐交奏”的演出方式,由此造成“唐乐”同俗乐的合流。因此,在历代实录中还有“乡唐乐”这一反映中国音乐之影响的常用语。另一个类似的词语则是“天使”,又称“诏使”、“明使”和“清使”。这一词语表明:朝鲜宫廷音乐常用来迎接中国使臣,这是朝鲜时代音乐文化交流的特殊方式。

由于实录以记言、记行为主要内容,故《资料集》的记述具有内容具体而范围广阔的特点,事实上反映了全社会的音乐文化状况。例如以下几条:

《成宗实录·三年(1472)》:“己酉,上诣宗庙。丑时,奉桓祖神主……升附太室行享礼。卯时还宫。耆老、儒生、妓女等献歌谣迎驾。驾前陈百戏,倭人、野人等侍立于敦化门外。老人歌谣曰……儒生歌谣曰……妓女歌谣曰……”(《资料集》第四册)

《明宗实录·五年(1550)》:“今者国法解弛,六品之官例皆家畜。臣为掌乐提调,虽欲检举,徒取怨无益。且名虽为妓,能解歌词者鲜矣。或进丰呈及天使接见时,率皆不习音乐之妓,何以呈技?外方官妓官婢,非但有名,朝官率畜。……”(《资料集》第五册)

《正祖实录·四年(1780)》:“热河戏台在行宫之内,层阁宏敞,左右木刻假山,高与阁齐。仙果珠树,剪彩为之。戏本有五,一本共有十六技,卯而始,未而罢,凡五日而止。大抵多祝寿之辞,而率皆杂乱。如《虞庭八佾》,只有武舞,武士六十四人,皆着金盔锦甲,右手持剑,左手执戈,为坐击刺之状。甚至以尧舜为戏,乘之黄屋,着以冕服,为华封苍梧巡幸之状。乐无土革之器,其声噍杀,无宽缓和平之意。”(《资料集》第八册)

这些记录表明,朝鲜宫廷的礼仪活动是兼用雅乐与俗乐的,二者往往用于同一个仪式节日的不同场合。各种仪式歌唱,特别是迎接中国使者的仪式歌唱,都要求使用汉语,因而存在歌妓不解歌词的现象。这种情况限制了汉族风格的仪式乐舞的流行。但中国的每一种音乐文化事项似乎都在朝鲜发生了影响。例如18世纪的中国戏剧,即曾与流行于朝鲜的百戏相结合,而产生了一些本土形式。

《资料集》并不是关于朝鲜音乐的唯一重要的文献。与之相比,内容更加系统、更加专门因而更富理论性的书籍是《韩国音乐学资料丛书》。国立国乐院从1979年起编辑此书,今(2005年)已出版34册。其所收原书大都产于朝鲜时代,可以看作对朝鲜时代音乐文化盛况的总结。以下是这些典籍文献的分类目录,其中每一个类别,都代表了朝鲜音乐的一个重要方面。

《韩国音乐学资料丛书》内容分类一览

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
乐书	《乐书》	陈旸,成书于宋徽宗崇宁三年(1104)	中国历代乐论和乐制。	8—10
	《三国史记·乐志》	金富轼,成书于高丽仁宗二十三年(1145年)	据中国典籍《通典》《册府元龟》《北史》等叙述了高句丽、百济乐舞;又较独立地叙述了新罗音乐及其乐器和乐舞。	27
	《高丽史·乐志》	成书于朝鲜文宗元年(1451)	两卷,分别叙述高丽雅乐、高丽唐乐和俗乐。	
	《增补文献备考·乐考》	成书于隆熙二年(1908)	包括律吕制造、候气法、历代乐制、乐器、乐歌、乐舞、乐人等内容。共十九卷。	
	《乐学轨范》	成伣、柳子光、申末平等,编成于成宗二十四年(1493)	关于朝鲜时代礼乐制度和仪轨的音乐书籍,共九卷三册。以图文形式记载了当时祭享、朝会、宴飨使用的乐舞及其理论、仪轨、乐谱、乐器、冠服。	26
	《乐院故事》	李世弼,撰于肃宗二十二年(1696)	两篇,上篇为乐章注说,下篇载黄廷《芝川集》、李廷龟《月沙集》以及若干奏疏。	21
	《乐通》	正祖十五年(1791)编纂	为恢复古乐而编写的乐书。含乐律、乐调、乐器、乐谱、乐悬、乐舞等六篇。其中乐器部分参考了康熙五十二年(1713)的《律吕正义》。	
	《乐书孤存》	丁若镛,编撰于纯祖十六年(1816)	音乐理论书,4册12卷。包括“论”“辨”“驳”“查”“订”诸文体,共78篇。每篇前录中朝典籍原文及诸家注疏,末以“镛案”形式加以考论。	
	《兰溪遗稿》	朴堧撰,成书于纯祖二十二年(1822)	诗、疏、杂著、朝贺仪节、家训等文的合集,其中有39篇同礼乐相关。	
	《诗乐和声》	正祖四年(1780)编撰	乐书,共十卷,包括乐制源流、乐律本元、乐悬法象、乐器度数、乐经合旋、乐经均调、乐歌拟谱、度量衡谱等部分,记录朝鲜太祖以来历代乐制,以世宗朝最详。	12
	《歌曲源流》	朴孝宽、安玟英,编于高宗十三年(1876)	时调集,记录传世时调800多首。包含曲调、歌之风度形容、梅花点长短、长鼓长短点数排布、曲调别时调数、连音标之关系、所传歌曲曲数等内容。	5

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
音乐仪轨	《丰呈都监仪轨》	丰呈都监编成于仁祖六年(1628)	关于仁庆宫正殿举行的内宴节次的记录。包括辛亥年（1611）、甲子年(1624)、庚午年(1628)三次记录。	13
	《进宴仪轨》，又名《肃宗己亥进宴仪轨》	进宴厅编成于肃宗四十五年(1719)	肃宗己亥年 9 月 28 日景贤堂大殿进宴、9 月 30 日光明殿中宫殿进宴的仪轨。包括进爵官、用乐节次、乐器乐工的组成等内容。	
	《慈庆殿进爵整礼仪轨》	进爵都监厅编成于纯祖丁亥年(1827)	音乐仪轨书。包含图式、乐章、奏乐节次、移文、仪仗、工伶等内容，共二卷。	
	《仁政殿乐器造成厅仪轨》	仁政殿乐器造成厅编成于英祖二十一年(1745)	关于仁政殿乐器设置与制造的仪轨书。	23
	《景慕宫乐器造成厅仪轨》	景慕宫乐器造成厅编成于正祖元年(1777)	关于景慕宫乐器设置与制造的仪轨书。	
	《社稷乐器造成厅仪轨》	社稷乐器造成厅编成于纯祖四年(1804)	关于社稷乐器设置与制造的仪轨书。	
	《进馔仪轨(辛丑)》	编成于高宗光武五年(1901)	明宪太后望八之庆的进宴仪轨。包含庆运堂进馔班次图、呈才图、器具图、乐章、仪注、馔品、器用、排设、仪仗、仪卫、内外宾、赐馔诸臣、工伶、乐器风物等内容。共三卷。	
	《纯祖戊子进爵仪轨》	编成于纯祖戊子年(1828)	仪轨书。包含慈庆殿班次图、进爵图、乐人仪仗配置图、呈才图、乐章、仪注、仪卫、内外宾、工伶、乐器风物等内容。共二卷。	3
	《纯祖己丑进馔仪轨》	编成于纯祖己丑年(1829)	仪轨书。包含明政殿进馔班次图、慈庆殿进馔图、呈才图、器物图、乐章、仪注、仪卫、内外宾、工伶、乐器风物等内容。共二卷，另有附编。	
	《进馔仪轨》，又名《宪宗戊申进馔仪轨》	编成于宪宗十四年(1848)	仪轨书。包含通明殿班次图、进馔图、乐人仪仗配置图、呈才图、乐章、呈才乐章、仪注、仪仗、仪卫、工伶、乐器风物等内容。共三卷。	6
	《进馔仪轨(辛丑)》	编成于高宗光武五年(1901)	高宗五旬之庆进宴仪轨，包含图式、筵设、乐章、仪注、馔品、器用、排设、仪仗、仪卫、内外宾、赐馔诸臣、工伶、乐器风物等内容。共三卷。	24

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
乐舞谱	《世宗庄宪大王实录乐谱》	世宗（1419—1450在位）时编录	即《世宗实录》卷136至卷147，包含《定大业》《保太平》《发祥》《凤来仪》等祭祀舞乐谱。每行三十二井。	20
	《世祖惠庄大王实录乐谱》	世祖（1455—1468在位）时编录	即《世祖实录》卷48至卷49，将世宗所创乐谱改为十六井间谱。为宗庙祭祀乐谱。	
	《大乐后谱》	徐命膺编于1759年	前谱为唐乐系乐谱，有《步虚子》《洛阳春》谱；后谱主要为乡乐谱，包括世祖朝俗乐谱、时用《保太平》《定大业》谱，以及时用乡乐谱。	1
	《时用舞谱》	不详	旧掌乐院所传《保太平》《定大业》之乐的六佾舞图谱。图绘，每图有译文。1册42页（84面）。	4
	《呈才舞图笏记》	高宗三十年（1893）	关于宫中宴会舞蹈的说明和描写。包含《凤来仪》《献仙桃》等38支舞蹈。1册55页（110面）。	
	《俗乐源谱》	不详	宗庙祭礼乐谱。共七卷。卷六为玄琴、伽耶琴、琵琶谱，卷七为方响谱。	11
琴谱	《琴谱新证假令》	申晟，编于肃宗六年（1680）	玄琴谱。前部记演奏手法和乐律；后部为曲目，共29曲，与《玄琴东文类记》略同。	2
	《三竹琴谱》	高宗（1864—1896在位）时人赵浣编	玄琴谱，十六井间谱。包含《洪基厚谱》（纯祖三十三年左右誊写）的内容，共67曲。	
	《峩琴古谱》	编成于高宗甲申年（1884）	前为玄琴谱，26曲；后为洋琴谱，12曲。皆汉字借音式。	
	《律谱》（响律洋琴谱）	李响律，编于高宗甲申（1884）。	洋琴谱，汉字借音式，含《灵山会像》16曲。另有《乐琴论》《律器论》《歌舞论》等内容。	
	《西琴歌曲》	编成于高宗二十九年（1892）	洋琴谱，汉字借音式，27曲。	
	《琴谱（初入门）》	不详	玄琴谱，汉字借音式，有17曲。另有执匙法、调弦法、按弦法、缀徽法、七弦考等内容。	
	《琴谱》	不详	玄琴谱，井间谱，有14曲。另有执匙法、调弦法、按弦法、缀徽法、七弦考等内容。	

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
琴谱	《琴合字谱》	安瑺等编于明宗十六年(1561)，宣祖五年(1572)印行。	玄琴、杖鼓、笛、唐琵琶等乐器的技法图和曲谱。井间谱，包括《郑石歌》《翰林别曲》《感君恩》《平调北殿》《羽调北殿》《与民乐》《步虚子》等22曲。	22
	《时用乡乐谱》	壬辰(1592年)以前	六大纲十六井间谱。所记曲调有《纳氏歌》(平调)等26曲，其中包括《城皇饭》等巫乐曲。	
	《东大琴谱》	抄写于纯祖十三年(1813)	玄琴谱，前半部转抄《梁琴新谱》，后半部为《灵山》、《会山》11曲之谱。	
	《东大伽耶琴谱》	不详	伽耶琴谱，肉谱。录《灵山》《会山》等10曲，共20页。	
	《东大律谱》	抄写于1921年	琴谱，肉谱，谱字与《东大伽耶琴谱》同一系统。14曲，34页。	
	《琴谱》(增补)	不详	玄琴谱。前半的内容和《梁琴新谱》相同，后半有《数大叶羽调》等6曲。	7
	《徽琴歌曲谱》	尹用求编于高宗三十年(1893)	玄琴谱，井间谱，有27曲。另有调弦法等内容。	
	《竹醉琴谱》	编成于光绪庚寅年(1890)	玄琴谱，采自《梁琴新谱》。有调弦法、按弦法合字、琴图等内容。	
	《洋琴谱》(《一蓑琴谱》)	不详	洋琴谱，汉字借音式。有《灵山会相》等四十余曲，另有五音图和洋琴全图。	
	《园客遗韵》	不详	洋琴谱。有《本灵山》等36曲。	
	《黑红琴谱(单)》	编成于1930年	黑书玄琴谱，红书洋琴谱，故名。肉谱，谱字皆为韩文。	
	《协律大成》	编成于1893年以后	乐谱集。包括《洋琴乐谱》《歌曲乐谱》《歌词辞说》《徽琴歌曲谱目录》等。其中《歌曲乐谱》含连音标说明、歌唱技法介绍，以及828首歌曲谱。《歌词辞说》是关于《名妓歌》《关东别曲》等八首歌词的解释，和1876年编纂的《歌曲源流》相似。	14
	《梁琴新谱》	梁德寿，编成于光海君二年(1610)	玄鹤琴乐谱，29章。第一部分解说玄鹤琴的由来和演奏技巧，第二部分著录乐谱九曲，第三部分著录《感皇恩》(平调四篇)谱及金斗南的跋文。	
	《欧逻铁丝琴字谱》	李圭景，译编于纯祖年代(1801—1834)	朝鲜后期从中国引进的乐器洋琴的乐谱。包括创始、律名、字点、制形、藏弃、鼓弦、琴铭、典考等内容。	

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
琴谱	《玄琴正音统论》	不详	玄琴谱。	14
	《灵山会象》	不详	玄琴谱。	
	《芳山韩氏琴谱》	韩玗锡，编于1916年。	玄琴谱。	
	《浪翁新谱》	约编于正祖十二年(1788)	玄琴谱。	
	《琴谱古》	不详	玄琴谱。有《中大叶平调》等17曲。前有琴雅部之合字、清法、新谱、按弦法，琴乡部之打量法等条目，采自《梁琴新谱》。	15
	《琴谱精选》	不详	玄琴谱。汉字借音式，兼用杖鼓长短表记法。包含《灵山会相》《小还入》《吹打》等部分。	
	《洋琴谱》	不详	洋琴谱。有《本灵山》《细声还入》等11曲。记谱法与《西琴谱》《一蓑琴谱》略同。	
	《玄琴东文类记》	李得胤，编成于光海君十二年(1620年)	玄琴历史资料的集成。包括中国史籍中的七弦琴资料、《三国遗事》等朝鲜古代史籍中的资料、朝鲜士大夫有关玄琴的诗歌和记文。后半为“古今琴谱闻见录”，抄录安瑺琴谱、赵晟琴谱以及李得胤所演奏的乐谱。	
	《游艺志》	徐有榘，编于正祖(1777—1800在位)年代	玄琴谱，33曲。前有对玄琴谱字术语的解释，后有“唐琴字谱”(古琴谱)、“洋琴字谱”、“笙簧字谱”。	
	《张琴新谱》	不详	洋琴谱，汉字借音式。有《长灵山》等19曲。	
	《玄琴谱》	不详	洋琴谱，汉字借音式。有《上灵山会尚》等9曲。	
	《琴谱》	不详	玄琴谱，汉字借音式。有《羽调调弦》等13曲。	
	《西琴谱》	不详	洋琴谱。摘录《一蓑琴谱》《梁琴新谱》的内容，有《灵山会相》等18曲。	
	《杨琴曲谱》	不详	洋琴谱，汉字借音式，有杖鼓长短符号。谱为《本灵山》等13曲。	
	《洋琴注册》	不详	洋琴谱，汉字借音式。有《长灵山》等16曲。	

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
琴谱	《寓意山水》	不详	玄琴谱，律字谱，有杖鼓长短符号。录《灵山会像》等 13 曲。	16
	《峨洋琴谱》	不详	洋琴谱，肉谱（歌唱谱），有杖鼓长短符号。录 56 曲。	
	《七弦琴谱》	尹用求，编写于 1885 年	古琴谱。井间谱，用杖鼓长短符号。前有叙、徽琴式、调弦法，谱为《本灵山》等 18 曲。	
	《琴谱》	1680 至 1776 之间	玄琴谱，井间谱。有《平调北殿》等 23 曲，包括诗调歌辞 9 曲。前后有琴论，引用中国古籍。	
	《拙翁漫录》	编成于嘉庆元年（1786）	伽耶琴谱，简易井间谱。谱为《数大叶》等 6 曲。前有《伽耶琴手法录》及伽耶琴图。	
	《新作琴谱》	英祖（1725—1776 在位）以前	玄琴谱，肉谱。有平调 8 曲、羽调 6 曲、界面调 3 曲。	
	《白云庵琴谱》	约为 1610 至 1681 年间	玄琴谱，简易井间谱。22 曲。前有谱字解释，后有退溪、白云庵 2 篇歌辞。	
	《学圃琴谱》	不详	玄琴谱。记录玄琴的由来和体制，谱为《灵山会觞》等 32 曲，肉谱。	
	《女唱歌谣录》	约 1883 年	歌曲谱，肉谱 14 曲。	
	《琴学切要》	高宗年代（863—1907）	玄琴合字谱。有《步虚词》等 13 曲。前为《弹琴凡例》《调弦法》，后有《东国历代历年》。	31
	《琴歌》	不详	歌曲谱，肉谱，有杖鼓长短符号。谱为《羽调初大叶》等 24 曲。	
	《歌曲琴谱》	不详	歌曲谱，肉谱。谱为《平调灵山》及《屈原》《黄河远上》《李太白》《诸葛亮》等 86 曲。	
	《峄阳雅韵》《蘘遗》《琴谱（单）》《（高大）琴谱 A》《（高大）琴谱 B》《渔隐谱》		略	17
	《韩琴新谱》《南熏遗谱》《琴隐琴谱》《新增琴谱》《琴谱》《洋琴谱》《（庆大）琴谱》		略	18

（续表）

类别	书　名	作者和年代	主 要 内 容	册号
琴谱	《清音古宝》《江外琴谱》《仁寿琴谱》《海山遗音》《（扬琴）与民乐谱》《（歌曲）玄琴谱》《琴学入门》		略	19
	《朝鲜音律谱》《（雅乐部）大琴谱》《（雅乐部）觱篥谱》《（雅乐部）唐笛谱》《（雅乐部）短箫谱》《（雅乐部）玄琴谱》		略	25
	《（雅乐部）伽耶琴谱》《（雅乐部）奚琴谱》《（雅乐部）洋琴谱》《（雅乐部）牙筝谱》《（雅乐部）磬锤谱》		略	28

从以上一表，可以看出朝鲜人在音乐建设方面的努力。这种努力，一方面表现为对旧有音乐的整理，其结果是发展了本土的乐律学理论；另一方面表现为对新音乐的吸收，其结果是赋予俗乐以种种规范。表中“乐书”部分，主要是前一倾向的反映；表中“音乐仪轨”“乐舞谱”部分，则主要是后一倾向的反映。世宗大王曾经说过：“太庙奏乐，生而闻乡乐，殁而奏雅乐，何也?”又说：“有声然后可辨雅俗，与其奏无声之雅乐，不若奏有声之俗乐。”这些话，显然是面对旧雅乐逐渐衰亡、新俗乐日益兴盛的局面说出来的。我们由此可以理解朝鲜时代音乐理论典籍之所以大批产生的缘由：这些典籍事实上是作为一种补充（补充有音响的音乐的缺失）而编写的。它们说明，在朝鲜人的礼乐理想和音乐资源之间，有一个明显的差距。雅乐本土化和俗乐礼仪化，是弥补差距、建设朝鲜宫廷音乐的主要方针。

三、朝鲜音乐的结构和特点

通过以上所述，可以了解朝鲜音乐之结构的原理。这就是继承前代音乐，作雅乐、唐乐、乡乐三分。雅乐即祭祀音乐。朝鲜时代雅乐建设的主要内容有二：一是依据古礼考订乐律，制造乐器；二是制作乐曲，撰写乐章。这也就是朝鲜时代乐书的主要内容。前者的代表是正祖十五年(1791)为恢复古乐而编写的《乐通》。此书包含乐律、乐调、乐器、乐谱、乐悬、乐舞等六篇，参考康熙五十二年(1713)《律吕正义》的新法律数注写了乐器法式。后者的代表是肃宗二十二年(1696)掌乐院正李世弼所编写的《乐院故事》。此书主体上是关于《保太平》《熙文》《基命》《归仁》《亨嘉》《辑宁》《隆化》《显美》《龙志》《贞明》《大犹》等乐章的记录。这种编制乐章的倾向是特别值得注意的。因为为建设雅乐而采摭乡乐，所采摭的主要就是声乐或曰乐章之乐。正是这一情况造就了朝鲜歌乐理论著作的繁荣。例如编写于高宗十三

年(1876)的时调集《歌曲源流》,今有异本14种,包含曲调、歌之风度形容、梅花点长短、长鼓长短点数排布、曲调别时调数、连音标之关系、所传男唱女唱的歌曲曲数等内容,即是朝鲜歌乐理论的代表作。此外,朝鲜乐书一般都有对乐章的记录和论述,朝鲜乐谱一般都有肉谱部分,这实际上也是雅乐建设重声乐之倾向的反映。

朝鲜宫廷音乐的第二个部类是"唐乐"。据研究,高丽"唐乐"的直接来源是宋代的教坊乐,具体说是联系于节庆风俗活动的宋代教坊俗乐。[①] 如果说,从雅乐角度看,地位最特殊的典籍是陈旸《乐书》——作为一部中国典籍,它在《韩国音乐学资料丛书》三十多册书中占有三册的篇幅,这表明了朝鲜音乐建设对于中国礼乐理论的倚重;那么,从燕飨乐的角度看,地位最特殊的音乐品种则是"唐乐"——它说明在音乐资源上,朝鲜音乐建设对于中国音乐也非常倚重。朝鲜音乐中的雅乐、唐乐、乡乐三分,便反映了"唐乐"的稳定地位和重要作用。关于这种稳定性,可以用《呈才舞图笏记》作为证明。《呈才舞图笏记》是一部编写于高宗三十年(1893)的著作,所反映的是朝鲜后期的音乐状况。在它所记载的38支舞蹈当中,有《献仙桃》、《寿延长》《抛球乐》《五羊仙》《莲花台》等5支高丽"唐乐"的队舞。这些乐舞仍然葆有"唐乐"风格。例如此书记《寿延长》云:

> 乐奏祝圣人之曲(《步虚子令》),拍,竹竿子二人足蹈而进,立,乐止,口号(……梨园乐部奏《中腔》)。讫。拍,乐奏《中腔》。拍,竹竿子二人足蹈小退,相对而立。拍,左右舞,八人,分四队,齐行,舞进而立,乐止,每队并举外袖唱尾前词("彤云映彩色相映,御座中天簇簪缨,万花铺锦满高庭,庆敞需,宴欢声")。讫。拍换内袖唱尾后词。讫,拍(乡唐交奏)。拍,四队舞,作小退而舞。拍,四队并回舞三匝。拍,四方作队,俱北向而舞。……

这里的用拍、用竹竿子之法,奏《步虚子令》、奏《中腔》之法,以及它的唱词和舞队,都和《高丽史·乐志》所记载的"唐乐"相符。可见"唐乐"在传入朝鲜半岛以后,至少生龙活虎地存在了780年时间。它不仅充实了雅乐,而且刺激了俗乐的发展。所谓"乡唐乐",便说明乡乐同"唐乐"的融合,是其礼仪化、艺术化的重要途径。

在以上一表中,作为乡乐之代表的典籍是乐谱——主要是玄琴、伽耶琴等乡乐器之谱。从记谱法的角度看,朝鲜乐谱有律字谱、工尺谱、五音略谱、肉谱、合字谱、连音标、井间谱等类别。律字谱和工尺谱均来自中国,前者以十二律名为表音符号,主要用于雅乐乐谱;后者以"合""四""一""上""勾""尺""工""凡"等字为表音符号,主要用于"唐乐"乐谱。五音略谱和井间谱均创自世宗朝,前者以"下五""下四""下三""下二""下一""宫""上一""上二""上三""上四"等表音,曾用于《大乐后谱》;

---

① 王小盾《〈高丽史·乐志〉"唐乐"的文化性格及其唐代渊源》。

后者见于《时用乡乐谱》，又称“六大纲十六井间谱”，每纲四竖行，第一行为五音略谱，第二行记杖鼓法，第三行记拍法，第四行为歌词肉谱。肉谱即人声之谱，以汉文借音字或相应谚文表音，出现在朝鲜朝以前，曾同合字谱、井间谱一起用于朝鲜朝的各种器乐谱。连音标即表示歌声抑扬的符号，中国古代称之为“声曲折”，大约从日本传入朝鲜，用于各种歌曲谱。合字谱类似于中国的古琴文字谱。《琴合字谱》所载《琴谱合字解》云：“右边上书弦名，下书卦次，左边书用指法，左右外面书用匙法，合四法为一字，故谓之合字。”在实际用例中，合字谱常与井间谱同用，即书写于井间。显而易见，各种琴谱在朝鲜朝的流行，乃反映了俗乐的盛行。

值得注意的是，朝鲜音乐的每一类别——无论是雅乐、唐乐抑或是俗乐——都在发展过程中接受了中国音乐的持续影响。雅乐、唐乐且不待言，俗乐亦是如此。例如在朝鲜琴谱中可以看到一种特殊的雅、俗二分的情况，即以中国的七弦琴为“琴雅部”，以本土的玄琴为“玄琴乡部”。《梁琴新谱》《琴谱古》《东大琴谱》皆如此。可见朝鲜乡乐的乐器及其理论，乃以中国器乐为模范。写于 1885 年的《七弦琴谱·叙》则记载了一次民间的中朝音乐交流：“吾族兄秋河先生显求氏攻经术而兼通律吕，每以东琴之不合古式为感，与余质论者屡矣。迩在庚戌(1880)冬，从节使购七弦于燕京，兼得向迩济琴谱，与秋河参较乐部诸书，则制作规法，果无差爽。遂因向斋谱，先得调弦之法，次以我国调音解之，费十数月工夫，仅领旨趣，其韵响之雄畅圆雅，与东琴少无异焉。……”这里说的是一个参考中国的七弦琴和琴谱来校正玄琴、建立玄琴理论的故事。它意味着，朝鲜音乐及其理论，可以看作中国音乐及其理论同朝鲜本土文化相融合的产物。因此，朝鲜半岛的古代音乐及其文献，既是朝鲜人民的创造，也可以看作中国音乐的再生形式。

（原载武汉音乐学院学报《黄钟》2005 年第 2 期）

四、中国艺术史短论

关于音乐考古学和
音乐文化地理研究的结合

2001年1月，在香港中文大学举办的中国音乐国际学术研讨会上，乔建中教授作了一个精彩的发言。他主张按中国考古学界文化区系类型理论的思路，从文化地理学的角度对音乐文化做区域划分，以便强化研究者对于中国音乐文化的整体性认识，促进中国音乐学研究中历时研究与共时研究的相互渗透与转换。对我来说，这篇发言是富有启发性的。最重要的启发在于：它指出了建设音乐文化地理这一新的学科分支的必要性；同时又总结考古学界的经验，提出了"文化区系类型"的方法，亦即提出了把"块块""条条""分支"相结合的空间谱系描写方法。我想，要是把如何操作的问题也考虑进来，那么，上述设想一定会使新世纪的中国音乐研究大大改观。

之所以作出这样乐观的推断，是因为我们有中国历史科学的丰富经验作为借鉴。一百年来，由于来自文化人类学、考古学、新史学这三方面资料和方法的补充，中国历史科学已经迥异于旧国学。其中特别值得称道的是考古学对于中国史学的贡献：它使中国史学的空间视野远远超越政治经济中心的狭小区域而覆盖了整个中国大地，使中国史学的疆域在时间维度上大大延伸而至于远古；同时它也改善了传统史料的品质，使之更具有综合性和可验证性，因而能够更准确、深刻地反映历史真实。倘若我们要建设音乐文化地理这一学科，要弥补中国音乐史研究偏于单线进化描写的缺陷，要改变民族音乐学研究缺乏系统的背景关注的"孤岛"倾向，那么，我们当然要充分吸收考古学的成果。

这里所说的"吸收"，并不限于对具体结论的利用。我的意思是：在学习中国考古学，移植其文化区系类型理论的时候，我们不妨做得彻底一点，不仅移植其学术观念，而且移植其操作方法。文化区系类型理论的基本方法是对同一种出土器物作类、型、式的区分，结合由器物组合所构成的器物形态，来建立考古学文化的空

间谱系。这种方法具有标准单纯、对象实在、技术性强的优点，因而容易操作。其实中国音乐学也有类似的对象、标准和技术。这就是乐器，以及对乐器组合和乐器形态进行考察和分析的方法。如果我们选择几个时间段，以考古学资料为主要研究对象，而辅以文献资料和民间遗存资料，对中国乐器的文化区系类型作出描写，那么，建立中国音乐文化区域的基本框架就不会是一句空话。尽管依据这种方法建立起来的框架有待丰满和进一步的细致化，但它却可以使音乐文化地理研究走出纸上谈兵的局面，也走出各种资料、各种标准相混杂的散乱局面。

为了说明以上做法的合理性和可行性，我想提请大家注意一个事实，即精神现象总是附丽于物质而存在的，须通过物质来分析和把握。过去人在讨论中国文化精神、艺术精神等问题时，喜欢采用儒、佛、道等标签式的词语，因过于抽象而显得简单化、庸俗化，成了蹈空之论。这是不足为训的。正确的做法是把目标转换到文化的物质表现上来，用科学的方法作尽可能量化的描写和考察。这种转换的道理在于：文化说到底是人同自然的关系，以及由此而建立的人与人、人与社会的关系；每一种文化类型是人同自然相关联的一种方式，总是有一定的物质形态——工具形态作为其标志。工具是自然物的人化表现，具有两重本质：从存在实体看，它是物质世界的一部分；从使用功能看，又是人体和人的本质力量的延伸。它既代表人在历史上的选择，又代表规定人的选择并规定人的历史活动的环境。人们一旦完成了这一选择，工具形态便会成为一种传统，反作用于环境，推动和影响文化的进一步发展。考古学资料也表明了这样的事实：远古人类总是按环境提供的素材来制作劳动工具的。后来，这些劳动工具演化、发展成为武器、仪仗物以及各种艺术工具，使用于劳动目的之外的各种场合，族群的文化艺术传统便随之而逐渐形成。这一事实说明什么呢？说明艺术分区和文化分区具有同一性，用于生产、生活和传播的工具共同构成了一种文化形态；说明不同的工具形态对应于不同的生存方式和不同的文化传统，考察工具形态是建立文化区域框架的最可行的途径；说明考古文化区系类型理论本质上是关于文化与工具之关系的理论，其精髓便是通过物质形态来把握精神现象；说明音乐文化地理研究必须同音乐考古学结合起来，以器物分区为结构基点。它同时也说明，中国的音乐考古学有必要建立更加宏大的眼光，联结传统音乐研究和民族音乐研究，在时空两种维度上充分发展中国音乐学的学术张力。

（原载武汉音乐学院学报《黄钟》2001年第1期）

何谓“相和歌”

汉魏时代，人们曾普遍采用主唱者唱一段、伴唱者或伴奏者和一段的歌唱方式，这种歌唱方式叫做“相和”；按相和方式演唱的歌曲，属于广义的“相和歌”。

根据历史资料，相和歌有三种主要的类型。一种是人声伴唱的类型，也叫“引和”或“但歌”。《宋书・乐志》说：“但歌四曲，出自汉世，无弦节，作伎最先一人倡、三人和，魏武帝尤好之。”①即指这种类型。人声伴唱方式的确常见于汉代。例如司马相如《上林赋》有“千人唱万人和”的说法，张衡《西京赋》有“纵棹歌，发引和”的说法。所谓“引和”，唐代李善注解说：“发引和，言一人唱余人和也。”②可见就是指以歌和歌。

相和歌唱的第二种类型是人声同打击乐器相伴和。《史记・刺客列传》记载了荆轲刺秦王前的一段生活，说荆轲每天同高渐离等人在街市上纵饮，一旦酒酣，便“高渐离击筑，荆轲和而歌于市中”。③ 这种和歌是以打击乐领奏，以人声伴和的歌唱。《淮南子・精神训》中则记载了一种以人声为主，以击器为辅的相和歌唱。《淮南子》说：“今夫穷鄙之社也，叩盆拊瓴，相和而歌，自以为乐矣。”④

相和歌唱的第三种类型是用管弦乐器伴和人声。《宋书・乐志》说：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”⑤指的就是这种类型。按照《宋书・乐志》的说法，这种由击节鼓者主唱并由管弦乐器更迭相和的方式，是“相和歌”的典型方式。这种说法是有一定道理的。因为汉魏晋几代的官方音乐机关，都采用了丝竹伴和

---

① 《宋书》卷二一《乐志》，中华书局点校本，2006 年，页 603。

② 《文选》，中华书局，2008 年，页 128 上、47 下。

③ 《史记》卷八六《刺客列传》，中华书局点校本，2006 年，页 2528。

④ 《淮南子》卷七《精神训》，中华书局，2006 年，页 541。

⑤ 《宋书・乐志》，页 603。

的歌唱方式；而且，通过这种方式，相和歌唱逐渐转变成了乐歌性质的歌唱，即转变成了今天普遍采用的伴奏歌唱方式：歌与乐密切配合，总是在同一时间按同一旋律线进行。

上面说的三种类型，也可以看成是相和歌发展的三个阶段。据《晋书・乐志》所云，相和歌是出自“汉世街陌讴谣”的，亦即是纯用人声歌唱的；其后采入乐府，才“渐被于弦管”。[1] 因此，相和歌的历史可以追溯到很早。《庄子・大宗师》中所记的“嗟来桑户”之歌，《楚辞・招魂》中所记的《阳阿》《采菱》，宋玉《对楚王问》中所记的《阳春》《白雪》《下里》《巴人》，《史记》中所记的项羽《垓下歌》、刘邦《大风歌》等等，都是以相和形式（主要是人声伴唱形式）来歌唱的。这些歌曲应当说是相和歌的主流，因为它们奠定了后来各种相和形式发展的基础。或者说，只有当以人声伴唱为主要形式的相和歌唱在民间广泛流传之后，只有当这种歌唱造就一批比较稳定的歌调之后，才有乐府相和歌的繁荣，也才有后来的相和歌作品的结集。

现存最早的相和歌作品集，保存在《宋书・乐志》之中。作为第三阶段的相和歌的代表，它们有这样一些特点：第一，它们包括 13 支曲调和 15 首歌辞，其中 6 首辞为汉代“古词”，余为魏武帝、魏文帝之辞。这说明它们产生在汉代，而完成于魏晋，有很强的时代性。第二，它们一般有两个名称：歌辞名称和乐曲名称；有时歌辞会和乐曲同名，又有时几首不同的歌辞会有同名乐曲。例如以下三首：

《东光乎》（辞名）—《东光乎》（曲名）古辞
《今有人》（辞名）—《陌上桑》（曲名）楚词钞
《弃故乡》（辞名，原注：“亦在瑟调《东西门行》”）—《陌上桑》（曲名）文帝词

这说明：歌调和伴和的乐调不必同一旋律；一首歌调可以用不同的乐调来伴和，一首乐调也可以伴和不同的歌调。第三，在汉魏乐府机关中，相和歌接受了程度不同的改造。例如《薤露》《蒿里》这两支古老的挽歌，配上了魏武帝曹操的新辞；又如楚辞体的《九歌・山鬼》，经改造使用了《陌上桑》曲所特有的“三三七三三七”格式，并更名为《今有人》。这种改造显示了新相和歌曲的规整性，亦即反映了日益增强的器乐因素对于歌调的制约作用。正是通过这种作用，相和歌曲后来演变成了乐歌性质的歌曲。

在上面的叙述中，我两次提到相和歌向乐歌的转变。我的意图是想强调：在中国古代的音乐史中，曾发生由谣歌（无伴奏的简单歌唱）到相和歌再到乐歌（歌、乐均按同一旋律线进行）的阶段性演变，而相和歌的性质正是在同乐歌以及同谣歌的比较中显示出来的。要真正弄清楚这些关系，就得细读文献。例如，在王僧虔的

---

① 《乐府诗集》卷二六《相和歌辞》，中华书局，2007 年，页 376。

《大明三年宴乐技录》(《通志》引用)中,有“相和歌”“相和歌吟叹曲”“相和歌四弦曲”“相和歌平调曲”“相和歌清调曲”“相和歌瑟调曲”等并列的音乐种类。[①] 这中间,“相和歌”是特殊的一类,它的性质就是我们说的“相和歌”。其他种类虽然也冠上“相和”之名,但其实质不过是改造相和歌调而成的清商曲而已。这些清商曲的基本结构已完全不同于各种相和歌,其主体是一个四段式:“弄”(用于起调的丝竹乐)——“弦”(琴、瑟、筝、琵琶等弦乐的联奏)——“歌弦”(管弦乐伴奏的乐歌)——“送声弦”(用于结束乐曲的弦乐联奏)。所以《宋书·乐志》单把相和歌列为“相和”类。而把“平调曲”“清调曲”“瑟调曲”等等列为“清商三调”类和“大曲”类。就是说:只是在以下两种意义上——对相和歌调作了吸收和加工、使用了器乐与器乐相和的手法——清商曲和魏晋大曲才被人们称为“相和歌××曲”。准确说来,相和歌和清商曲是性质各不相同的两种事物,它们代表了以曹魏为分水岭的两个不同的音乐史阶段。

(原载《古代艺术三百题》,上海古籍出版社,1989 年)

① 《通志》卷四九《乐略》,中华书局,1987 年,页 628 下—629 上。

《胡笳十八拍》和琴歌

中国文学史上有两篇以《胡笳十八拍》为名的作品。一篇出自唐代大历年间人刘商之手，主要部分为七言体诗；另一篇题"蔡琰"所作，十八首全是骚体。这两篇作品都很有名气。刘商的那篇在唐代即广泛流传，《太平广记》引《续仙传》说：刘商"有《胡笳十八拍》盛行于世，儿童妇女咸悉诵之"①。所以它在当时的敦煌莫高窟也有好几个写本。至于"蔡琰"的那篇，则自宋代以来一直受到人们推崇。1959年至1960年，几十名中国文史专家还对它作了详尽讨论，仅郭沫若在半年间就写了六篇关于它的文章。郭沫若用雄辩的语言论证说："那是多么深切动人的作品呵！那像滚滚不尽的波涛，那像喷发着融岩的活火山，那是用整个灵魂吐诉出来的绝叫。我是坚决相信那一定是蔡文姬作的，没有那种亲身经历的人，写不出那样的文字来。"②

但问题是，恰好因为这篇作品有许多可疑之处，上述讨论才得以形成。人们对它的怀疑主要在于：(一)琴曲以"拍"为名，是唐代才有的风尚，不应当出现在后汉或曹魏。(二)唐以前，研究音乐的著作甚多，但从来没有人记载蔡琰作《胡笳十八拍》的事迹。(三)这篇作品有明显的因文造情的痕迹。其层次安排、风俗描写、心理刻划以及作品中的称谓和地理，都常常违反逻辑和情理，显然不是由作为当事人的蔡琰写作的。(四)最早提到蔡琰"感笳之音，作诗言志"的文献是《蔡琰别传》，但其中所举诗句出自《悲愤诗》，而不是出自现存的《胡笳十八拍》辞。(五)汉魏骚体诗和七言诗一般句句用韵，《胡笳十八拍》则常常间句用韵；《十八拍》的押韵，遵守的是唐人官韵的规范，与《悲愤诗》的押韵习惯不同。——总之，说骚体《胡笳十八

① 《太平广记》卷四六，中华书局，1961年，页289。

② 郭沫若《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》，载《光明日报》1959年1月25日，又见《胡笳十八拍讨论集》，中华书局，1959年。

拍》是蔡琰作的，很不可信。[①]

可惜的是，这场轰动一时的讨论并没有得出明确的结果。其原因是什么呢？现在我们知道：是因为当时人都不了解历史上的“琴歌”这一特殊的文学品种。

一、琴歌及其演唱方式

古琴是汉民族的一种典型乐器，其存在可以追溯到传说时代。早在“古史官”所作的《世本》中，就有伏羲作琴、神农作瑟或伏羲作瑟、神农作琴一说。[②] 琴歌的历史大约略短于琴的历史。记载中最早的一首琴歌，据《礼记》《史记》等文献，是“舜弹五弦之琴”而唱的《南风歌》。[③] 关于琴乐的描写多见于《诗经》。从“琴瑟友之”“爰伐琴瑟”“琴瑟在御”“鼓瑟鼓琴”“琴瑟击鼓”“六辔如琴”等诗句中，可以知道七弦琴艺术在西周时代已经兴盛。到春秋战国时候，琴歌便以“弦歌”的名义广泛流传了。关于这种弦歌的歌唱方式，《尚书・益稷》的说法是“搏拊琴瑟以咏”[④]，《庄子・大宗师》的说法是“或编曲，或鼓琴，相和而歌”[⑤]，《古诗十九首》的说法是“上有弦歌声”“一弹再三叹”[⑥]：一句话，都是弹唱相和、歌乐间奏的相和歌。其此唱彼和的方式称“相和”，其自弹自唱的方式称“弦歌”。

相和歌是一种传统的歌唱方式。其特点是有唱有和，两者的旋律线并不同步，或并不一致。它可以用人声相和，也可以用器乐相和。当用器乐相和的时候，歌曲与乐曲便自成一体。大量文献记载说楚地的歌唱特色是相和歌；但事实上，在先秦两汉时代，这种歌唱形式是在全中国范围内流行的。例如我们已经考证出：《周礼・春官・大师》所说的“风、赋、比、兴、雅、颂”六诗，其中“兴”指的就是相和歌。[⑦]

由于琴歌采用相和的方式，所以它有两个特点：一是作为即兴歌唱，不容易记录下来；二是它非常接近自然语言。由于后一个原因，我们看到了“父邪！母邪！天乎！人乎！”“嗟来桑户乎！嗟来桑户乎！而已反其真，而我犹为人猗！”一类被称作“咏”“叹”“啸”“吟”的琴歌辞；由于前一个原因，一直到明代，关于琴曲是否配辞、是否应当配辞的讨论仍然为人们所热衷。主张“正文对音”（按谱系辞）的一派称

---

① 参见《胡笳十八拍讨论集》。

② 王谟辑《世本》，页 35；陈其荣增订《世本》，页 4；张澍集补注《世本》，页 7。均见《世本八种》，商务印书馆，1957 年。

③ 《礼记》卷三八《乐记》，《十三经注疏》，中华书局，1980 年，页 1534 上；《史记》卷二四《乐书》，中华书局，2006 年，页 1197。

④ 《尚书正义》卷五，《十三经注疏》，中华书局，1980 年，页 144 上。

⑤ 郭庆藩《庄子集释》，中华书局，1961 年，页 266。

⑥ 隋树森《古诗十九首集释》，中华书局，1957 年，卷二《笺注》，页 7—8。

⑦ 参见王小盾《诗六义原始》，载《中国早期艺术与宗教》，东方出版中心，1998 年。

“江派”，主张“去文以存勾踢”(单奏，不歌)的一派称“浙派”。而他们的争论又可以追溯到宋代。郑樵《通志·乐略》的意见是：“古者丝竹与歌相和，故有谱无辞。……琴之有辞自梁始。”[①]陈善《扪虱新话》则说：“诗三百篇，孔子皆被之弦歌。”[②]他们的说法反映了一个共同的背景，即宋代琴曲已多不配辞。同时反映了一种传统：七弦琴艺术是古典精神的象征；追摹古人，是历代琴师的共同风尚。

一直到唐代，相和形式仍然是琴歌的主要形式。即使在当时的琴歌作品中，我们也能看到这种唱奏形式的表现。例如现存的隋唐五代琴歌很少有同调同体的情况存在，说明它们并不受琴曲之调的严格限制，或者说，它们并不是依照琴曲的曲调歌唱的。又如很多琴歌以琴曲本身为描写对象。李白《雉朝飞》，“《雉子斑》奏急管弦，心倾美酒尽玉碗”；阎朝隐《明月歌》，“挥玉指，拂罗裳，为君一奏《楚明光》”。[③] 这种情况，只有把琴歌视作琴曲的附加部分才能解释。再如许多琴歌的内容同琴曲名有出入。李白《雉朝飞》咏的是《雉子斑》曲，阎朝隐《明月歌》咏的是《楚明光》曲。这表明：琴歌原本配合另一支风格、题材相近的琴曲，奏《雉朝飞》或《明月歌》等琴曲时，临时采为和唱。因此，我们可以相信陈旸《乐书》的说法：“琴之为乐，所以咏而歌之也。”[④]也就是说：一直到唐五代，“间奏”“相和”“弦歌”“一弹一唱”仍然是琴歌的主要方式。

但琴歌还有一种“著辞”的方式。此即所谓“正文对音”，是一种乐歌性质的琴歌。它起源很晚，大约在曹魏。王僧虔《大明三年宴乐技录》和张永《元嘉正声技录》把这种新出现的完全伴奏形式称作“歌弦”。[⑤] 晋石崇《思归引序》说：“此曲有弦无歌，今为作歌辞以述余怀。”[⑥]这是我们看到的琴曲著辞的最早记载。梁代的一些琴歌，如沈约和王僧孺的《湘夫人》、简文帝和吴均的《别鹤》、吴均和江洪的《渌水曲》，则采用了同调同体的形式。这大约就是郑樵所说的“琴之有辞自梁始”。到隋唐时代，因声度词的曲子歌唱普遍繁荣起来，影响到了琴曲，琴曲著辞形式才有了很大的发展。吕才认为“琴操曲弄，皆合于歌”；[⑦]唐高宗《白雪》歌十六首，合琴曲十六节，各节并有送声辞；[⑧]郎大家宋氏和刘方平各二首《宛转歌》，杂言，大致同体[⑨]：这说明著辞也成了琴歌的一种辅助方式。

---

① 《通志》卷四九，中华书局影印，1987年，页625中。

② 《扪虱新话》卷一，《丛书集成初编》，第310册，页1—2。

③ 《乐府诗集·琴曲歌辞》，中华书局，1979年，页829,836,878。

④ 《文献通考》卷一三七引，中华书局影印，1986年，页1211下。

⑤ 参见《乐府诗集》卷三〇、卷三三、卷三六。

⑥ 《文选》卷四五，中华书局影印，1977年，页642下。

⑦ 见《旧唐书·音乐志》，中华书局，1975年，页1047。

⑧ 《旧唐书·音乐志》，页1047。

⑨ 《乐府诗集·琴曲歌辞》，页874—875。

琴歌的演唱方式使其体裁和传播特点有别于其他韵文。为了了解它，我们应当建立以下两种分析观念：一是把作为单纯器乐曲的琴曲同作为伴奏曲的琴曲区别开来，二是把相和形式的琴歌同乐歌形式的琴歌区别开来。这样一来，我们就知道《胡笳十八拍》在作为琴歌流传之前，应当有一个作为琴曲而流传的阶段；又知道琴歌同琴谱并没有必然联系。故郭沫若所说"弹和唱往往是分不开的，有了琴谱尽可以证明也有了唱辞"[1]，可以看作一种外行议论。

二、大曲琴歌和《胡笳十八拍》的形成

大曲是琴曲的一种体裁。其名最早见于后汉蔡邕《女训》，云："凡鼓小曲，五终则止；大曲，三终则止。"[2]这段话描写了一次琴曲节目的容量，说明当时的琴大曲并不长，约当小曲规模的三分之五。

"大曲"实际上是若干段小曲的有机组合。就此而言，真正的琴大曲是在隋唐时代出现的。因为只有故事化、乐谱化成为风尚，才会产生相当于杂调八九倍乃至数十倍长的琴曲。例如《广陵散》，原为河间杂弄二十一章之一[3]，经唐初李良辅以至中唐吕渭的加工，分别扩展到三十三拍（段）和三十六拍（段）[4]。这种规模的琴大曲，不曾见于唐以前的记载。

唐代最著名的琴大曲有《明君》《胡笳》两曲。《明君》原是汉代的相和歌曲，在曹魏清商署中因为"依琴五调调声"的缘故而奏为琴曲。嵇康《琴赋》把它与《蔡氏五曲》并列，张永《元嘉正声技录》把它列入"吟叹四曲"[5]：这时它的身份都是小曲。它在北朝始有"变入胡笳声"的奏法[6]，因此而以《胡笳明君》的名义具备了四弄或五弄的大曲形式。据《琴集》，四弄含《上舞》《下舞》《上间弦》《下间弦》四曲，按演奏形式分段；五弄含《辞汉》《跨鞍》《望乡》《奔云》《入林》五曲，按题材内容分段。[7] 在武则天时人手抄的隋代传谱《碣石调幽兰》[8]中，《上舞》《下舞》《辞汉》《跨鞍》等等

---

① 郭沫若《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》。

② 《太平御览》卷五七七，中华书局影印，1960 年，页 2606。

③ 《通志·乐略》，页 631。

④ 按《新唐书》卷五七载"吕渭《广陵止息谱》一卷，李良辅《广陵止息谱》一卷"。中华书局，1975 年，页 1436。《文献通考》卷一八六引《崇文总目》云：《广陵止息谱》一卷："河东司户参军李良辅……传之于洛阳僧思古，（思古）传于长安张老，遂著此谱。总三十三拍，至渭又增为三十六拍。"中华书局影印，1986 年，页 1590 下。

⑤ 《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页 424。

⑥ 庾信《昭君辞应诏》，倪璠《庾子山集注》，中华书局，1980 年，页 389。

⑦ 《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页 426。

⑧ 载《琴曲集成》第 1 册，中华书局，1980 年。

仍是作为单独的曲调著录的，这说明《明君》在隋唐之际才开始它的大曲化。到晚唐五代的《琴论》[①]中，我们果然看到了"《平调明君》三十六拍、《胡笳明君》三十六拍、《清调明君》十三拍、《杜琼明君》二十一拍"[②]等多种《明君》大曲。

就上述进程而言，《明君》不啻是《胡笳》曲的一面镜子。《胡笳》曲的起源也可以追溯至汉代：《宋书·乐志》说，在汉代旧有的《筝笛录》中著有《胡笳》一名。[③] 不过这只是乐器胡笳的乐曲。胡笳音声用入琴曲亦在曹魏：《乐府诗集》四一引张永《元嘉正声技录》论楚调，[④]在但曲七曲中著录了《大胡笳鸣》《小胡笳鸣》两曲；其他但曲如《广陵散》《飞龙引》《游弦》等，都是年代可考的曹魏琴曲[⑤]。但这时《胡笳》尚无确定的思想内容，它只是吸收了胡笳乐声的徒奏之曲（"但曲"）。

到了晋代，琴曲《胡笳》始称为"曲"和"弄"。这意味着它有了确定的主题，成为固定的琴曲曲目。晋刘琨所作的《胡笳五弄》，包括《登陇》《望秦》《竹吟风》《哀松露》《悲汉月》五曲。[⑥] 根据《幽兰》谱，可以知道这五个曲目一直流传至唐。《乐府诗集》载有南朝宋吴迈远、梁陶弘景、江洪的四首《胡笳曲》琴歌辞。它们或写边地怀乡，或咏边城兵将，主题一致，应当是配合《胡笳五弄》的。唐人咏《胡笳曲》有云"出塞入塞之声"、"南看汉月双眼明"[⑦]，这也表明了《胡笳五弄》同唐代《胡笳曲》的源流关系。

不过，隋唐之际另有两种《胡笳》琴曲。一是《胡笳调》，它也著录在《幽兰》谱中；二是同《止息》《游弦》等曹魏琴曲一起编入鼓吹乐大横吹部的《胡笳声》[⑧]，是《胡笳鸣》的遗存。这意味着：唐代《胡笳曲》有两个系统，一是《胡笳五弄》系统，一是《胡笳鸣》《胡笳声》《胡笳调》系统。这两大系统在唐代始终存在：在《幽兰》谱中有两种《胡笳》的分列，而后来又有大、小《胡笳十八拍》的分列。

大、小《胡笳十八拍》的前身是大、小《胡笳》。《大胡笳》是由初唐琴师沈辽创制的，时称"沈家声"；《小胡笳》则由同时人祝姓琴师创制，时称"祝家声"。[⑨] 这两种《胡笳曲》都是流传有绪的。其中《大胡笳》的大曲化进程在文献中表现得较为明

---

① 年代判断据刘大杰《再谈胡笳十八拍》，文载《胡笳十八拍讨论集》。

② 《乐府诗集》卷二九《相和歌辞》，页 426。

③ 《宋书》，中华书局，1974 年，页 558。

④ 《乐府诗集》卷四一《相和歌辞》，页 599。

⑤ 参见嵇康《琴赋》，载《文选》，页 258 下。

⑥ 见朱长文《琴史》卷四，文渊阁《四库全书》本，上海古籍出版社，1987 年，第 839 册，页 39 上；又见陈旸《乐书》卷一四三。

⑦ 见戎昱《听杜山人弹胡笳》，《全唐诗》卷二七〇，中华书局，1979 年，页 3011。

⑧ 《新唐书·仪卫志》，中华书局点校本，1975 年，页 509。

⑨ 《崇文总目》卷一："琴曲有大、小《胡笳》。《大胡笳十八拍》，沈辽集，世名'沈家声'。"商务印书馆，《丛书集成初编》第 21 册，页 20。

朗:先是由隋代琴师李疑重修《胡笳五弄》[1],唐初琴师赵耶利制成琴谱二卷[2];接着由沈辽改成《大胡笳》,著人《琴书》[3];最后是盛唐琴师董庭兰将《胡笳曲》改制为《胡笳十八拍》,到大历年间配上刘商的琴歌辞。[4] 李颀《听董大弹胡笳声》诗:“蔡女昔造胡笳声,一弹一十有八拍。”[5]刘商《胡笳曲序》:“董生以琴写胡笳声为十八拍。”[6]《直斋书录解题》:“《大胡笳十八拍》一卷,题陇西董庭兰撰,连刘商辞。”[7]这说明《胡笳曲》成为大曲琴歌,是晚至中唐的事情,董庭兰和刘商分别是其乐谱和歌辞的作者。也就是说,尽管这篇《大胡笳》琴歌辞以蔡琰归汉的故事为题材,但它却是中唐人刘商的作品。

三、旧题“蔡琰”《胡笳十八拍》的作者

那么,那篇骚体《胡笳十八拍》的作者是谁呢?

在董庭兰和刘商的时代,这个问题并没有答案。因为“蔡琰”的《胡笳十八拍》琴歌,在这时仍不曾出现。李颀诗写的是“弹”,而不是“唱”。此外,戎昱、刘长卿、皎然、元稹、杨巨源等唐代诗人关于《胡笳曲》的诗篇,描写的都是作为单纯器乐曲的《胡笳》,而非伴奏曲的《胡笳》。充其量,我们只能说这个时代已经出现了创作“蔡琰”《胡笳十八拍》的音乐动机。

但董庭兰却为实现这一动机作出了不可磨灭的贡献:他同时整理了后来也演成十八拍规模的《小胡笳》。元稹《小胡笳引》是对这一业绩的珍贵记录。诗说:“哀笳慢拍董家本,姜生得之妙思忖。”又说:“吞恨缄情乍轻激,故国关山心历历。……流宫变徵渐幽咽,别鹤欲飞猿欲绝。秋霜满树叶辞风,寒雏坠地乌啼血。”[8]据前一句话,我们知道姜生所弹的《小胡笳》是由董庭兰改制的,以“哀笳慢拍”为特色。据后两句话,我们又知道这是一支单纯器乐曲,融合了《别鹤》《乌夜啼》等琴曲的表现手法,以故国关山为主题。同样珍贵的一份记录则见于《琴史·萧佑传》,云:

---

① 见《琴书大全》引李勉《琴记》,《琴曲集成》第5册。

② 见《太平御览》卷五七九,页2616下。又《文献通考》卷一三七云:“晋楚人刘琨世为乐吏,制《胡笳五弄》,赵耶利所修者也。”

③ 《崇文总目》卷一:“沈氏《琴书》一卷:沈氏撰,不著名。首载《嵇中散》四弄,题赵师法撰;次有《悲风》、《三峡流泉》、《渌水》、《昭君》、《下舞间弦》,并《胡笳》四弄,题盛通师撰。盖诸家曲谱,沈氏集之。”

④ 《琴史》卷四《董庭兰传》,页51上。又《太平广记》卷二〇三引《卢氏杂说》。

⑤ 《唐诗纪事校笺》卷二〇,页507;又见《全唐诗》卷一三三,页1357。

⑥ 《乐府诗集》,页861。

⑦ 徐小蛮等点校《直斋书录解题》卷一四,上海古籍出版社,1987年,页401。

⑧ 《元稹集》二六,中华书局,1982年,页306。

> 元和中撰《无射商九调子》，指法尤异。谱序曰："以引《小胡笳》四拍。"世称其妙。①

由此可知：当《大胡笳十八拍》配有歌辞而流行的时候，《小胡笳》仍是一支篇幅短小、无确定故事内容的纯器乐曲。它在元和年间只有四拍(四段)的篇幅，以萧佑所撰的《无射商九调子》为引曲。它表现塞北风情，是就《胡笳调》发展而成的。

中唐以后，关于《小胡笳》的记载出现了一小段空白。我们只知道：它后来也像《大胡笳》一样，依文姬归汉故事结构成了具十八拍或十九拍体制的大曲。从现有资料看，完成这项工作的人物是南唐蔡翼。我们可以用三重证据来证明这一事实：

第一重证据是文献。《崇文总目》说："《小胡笳十九拍》一卷，伪唐蔡翼撰。"②《乐府诗集》说："蔡翼《琴曲》有大小《胡笳十八拍》。"③这是关于《小胡笳十八拍》的最早记录，所谓"伪唐"指的就是南唐。

第二重证据是文物。在宋太宗淳化三年(992 年)摹刻的《淳化秘阁法帖》中，已有骚体《胡笳十八拍》辞的若干字句④，说明它必定写于五代十国。

第三重证据是民间遗存。今天可见的 38 份《胡笳》琴谱，同明代琴谱的《胡笳曲》三系统相吻合，⑤可以分别看作(一)董庭兰《大胡笳十八拍》、(二)祝氏至萧佑的《小胡笳》、(三)蔡翼《小胡笳十九拍》的遗存。尤其耐人寻味的是：在各种传谱中，《小胡笳》都是四段或四段加前后叙的结构，正好同中唐《小胡笳》的结构相符；《大胡笳》和《胡笳十八拍》的音乐差别甚大，正好同两种《胡笳》长期分立的情况相符；《大胡笳》往往取刘商辞意列出标题，《胡笳十八拍》谱则只系骚体《胡笳十八拍》辞，正好同两种十八拍辞分属大、小《胡笳》的情况相符。此外，《小胡笳》和《胡笳十八拍》均用黄钟调，按"紧五慢一"定弦，这说明它们有同源关系。

总之，骚体《胡笳十八拍》的确是《小胡笳》系统的琴歌，它的谱与辞都产生在五代。在没有别的证据之前，我们只能说：其作者是南唐人蔡翼。

---

① 《琴史》卷四，页 50。

② 《崇文总目》卷一，页 20。

③ 《乐府诗集》，页 861。

④ 《钦定重刻淳化阁帖释文》卷二："我生之初尚无为，我生之后汉祚衰。谨案：右一帖，草书二行，十四字。"《淳化阁帖》卷五："蔡琰书：我生之初尚无为，我生之后汉祚衰。"上海书店，1984 年，原字不分页，释文在页 60。

⑤ 查阜西《存见古琴曲谱辑览》，人民音乐出版社，1958 年；文化艺术出版社，2007 年。又参见《琴曲集成》，第 1 册至第 7 册。

四、结　　语

综上所述：今存的两组琴曲歌辞《胡笳十八拍》都是唐五代人的作品。它们辞式不同、段落内容不同，是因为它们配合两支不同的琴曲。刘商辞是盛唐成型的《大胡笳》的产物，旧题蔡琰作的骚体辞则是五代成型的《小胡笳十八拍》的产物。它们赖以产生的条件，是《胡笳曲》的大曲化、故事化、乐谱化。因此，在唐以前不可能有《胡笳十八拍》辞。

如果着眼于琴歌，那么，关于《胡笳十八拍》的故事还有助于理解许多文学现象的成因。现在我们知道，两种《胡笳十八拍》辞都是相和性质的歌辞，因此，关于其辞式同乐曲曲体相差太大，“不可能配在一起歌唱”①的责难不能成立。知道经过南北朝的动乱和民族文化融合，唐代出现了从文字谱到减字谱的跃进②，出现了同拍板等西域节奏乐器相对应的“拍”的观念，出现了琴曲艺术的乐工化和流派化，这样才有了两种《胡笳》大曲。知道《小胡笳》是以演奏手法为琴曲结构的基础的，《大胡笳》则以思想主题为琴曲结构的基础；大、小《胡笳十八拍》和各种《明君》大曲的产生，反映了琴学流派的融合和统一。我们并可进一步知道：由于宋以后人崇尚大曲，又由于“蔡琰”《胡笳十八拍》后来居上，唐代《大胡笳》的杂弄形式渐不流行，刘商作辞的《大胡笳十八拍》才会以《大胡笳》的名义传世；而两种以“哀笳慢拍”为特征的《小胡笳》之所以会流传不衰，进而促进蔡文姬造曲之说，是因为宋以后人有指法尚简的风气。知道这一切，我们就懂得了一个新的道理：每一种文学体裁都联系于一种表演方式或传播方式；文学作品用何种方式传播，这是同历史条件、社会风尚息息相关的。研究古代文学，应当有足够的背景知识。

有了这样的背景知识，我们就能够识别真假，例如识别托古附会风气对于历代琴歌文献的影响。因为这种托古是有规律的：或将作品的年代托于作品故事人物的年代，或将歌辞创作的年代托于琴曲创作的年代。琴师所传的先秦两汉琴歌，大都是托古的作品。说《胡笳十八拍》为蔡琰所作，是前一种托古附会；说《胡笳十八拍》辞为董庭兰所作，是后一种托古附会。凡读古代琴歌，对这一点也应当格外留心。

（原载《古典文学知识》1995 年第 5 期）

---

① 语见许健《琴史初编》，人民音乐出版社，1982 年，页 61。

② 参见许健《琴史初编》第五章第三节，页 76。

唐代的法曲

唐代开元初年，玄宗李隆基在坐部伎中选拔优秀乐工，成立了一个直属于自己的乐团。这个乐团名叫“法部”。因其所在地在梨园，故又称“梨园法部”。由法部教习的乐曲，便叫“法曲”。①

法曲到底是一种什么音乐？这个问题牵涉到唐代的音乐分部。我们可以先从这个分部谈起。

从晋代到唐代，宫廷掌管音乐歌舞的机关叫作“太常寺”。太常寺一般有三个下属音乐部门，分别称作“太乐署”、“鼓吹署”和“清商署”。太乐署主要掌管用于祭祀天地、祖宗、鬼神的仪式音乐，鼓吹署主要掌管用于军事礼仪和各类庆典的仪式音乐，清商署则主要掌管魏晋南北朝期间流行的南方俗乐。隋代统一全国以后，西域音乐、中原音乐和南方音乐之间获得广泛交流，产生了一种综合不同地域风格的新俗乐，宫廷里面原有清商乐的地位遂不断降低。到玄宗时候，为适应新俗乐蓬勃发展的局面，便有了增设俗乐机关之举。这种俗乐机关可分两类：一是教坊（内教坊、左教坊和右教坊），主要容纳民间歌舞杂乐；二是梨园（梨园本院、梨园别教院），由宫中乐工妓人近千人组成，主要任务是演习优秀乐舞。梨园别教院中的优秀人才，可升入教坊；教坊坐部伎中的优秀人才，又被选入内廷梨园的法部。根据这些关系，我们可以看出法曲的性质：第一，它不同于祭祀音乐或仪式音乐，而是一种艺

---

① 《新唐书》卷二二《礼乐志》：“玄宗既知音律，又酷爱法曲，选坐部伎子弟三百教于梨园，声有误者，帝必觉而正之，号‘皇帝梨园弟子’。宫女数百，亦为梨园弟子，居宜春北院。梨园法部，更置小部音声三十余人。”中华书局点校本，2006年，页476；又见《玉海》卷一〇六，广陵书社，2007年，页1947上；《文献通考》卷一二九《乐考》，中华书局，1986年，页1154下。《太平广记》卷二〇四引《甘泽谣》：“值梨园法部，置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。天宝十四载六月日，时骊山驻跸，是贵妃诞辰。上命小部音声乐长生殿仍奏新曲。未有名，会南海进荔枝，因以曲名《荔枝香》。”

术音乐；第二，它不同于过去的俗乐——清商乐，而是胡乐同汉乐相互交融形势下形成的一种新音乐；第三，它不同于一般的新俗乐，而是经过充分提高的艺术音乐，是一批优秀的汉族乐曲的集合。

根据唐代的各种音乐记载，我们可以考证出一个简单的法曲曲目，共有25曲；根据这个曲目，我们又可以进一步认识唐代法曲的音乐特征及其源流。以下就是这25曲的名称和来历①：

一、具有清乐渊源的乐曲：《饮酒乐》《王昭君》《五更转》《泛龙舟》《玉树后庭花》等曲。《王昭君》以汉代公主远嫁塞外的故事为题材，汉晋之间曾作为琴曲和歌舞曲演奏。《五更转》来自陈代民间，隋代时候改制为宫廷宴乐曲，到唐代常被僧侣用作唱道的歌曲。《玉树后庭花》是陈后主时创制的，曾以"亡国之曲"著名。《泛龙舟》则是隋代的"吴声歌曲"。

二、具有胡乐渊源的乐曲：《圣明乐》《霓裳羽衣》《万岁长生乐》《斗百草》等曲。《圣明乐》产自西域高昌国（今新疆吐鲁番地区），隋代时候作为进贡物传入宫廷。《霓裳羽衣》的主体部分是经由唐代西北边境传入的《婆罗门》舞曲，传入中原后，增加了汉族风格的序曲。《万岁长生乐》《斗百草》则是隋炀帝命龟兹乐工白明远制作的，为所制十五支乐曲中的二曲。

三、以民间新声为渊源的乐曲：《倾杯乐》《破阵乐》《堂堂》《赤白桃李花》《火凤》等曲。《倾杯乐》产生在北周民间，六言体，节拍急促，在唐代曾用作马舞曲和送酒曲。《破阵乐》最早是唐太宗李世民军队中的歌谣，后来改编成大型舞曲。《堂堂》《赤白桃李花》《火凤》三曲也出自民歌，分别在陈后主、唐高祖、唐太宗时改造为舞曲或琵琶演奏曲。

四、来源不明的新俗乐曲：《大定乐》《春莺啭》《云韶乐》《荔枝香》《雨淋铃》《望瀛》《献天花》《思归乐》《献仙音》《听龙吟》《碧天雁》等曲。其中《大定乐》、《春莺啭》是唐高宗时代创制的大型舞曲，《云韶乐》是武则天以后出现的教坊曲，《荔枝香》、《雨淋铃》则是玄宗时乐工李龟年、张野狐的作品。其余诸曲，也出现在隋以后。

综上可知：法曲代表了唐玄宗时代所存乐曲的精华。它有广泛的来源，包括清乐曲、周隋以来的宫中新声、以胡乐或民间歌谣为渊源的新俗乐曲。法曲是胡乐和汉乐相互融合的产物。

但法曲不同于二部伎等同样反映了胡乐汉乐相交融的音乐品种：它是器乐曲，而不是舞曲。法曲所用乐器以汉族旧有的钟、磬、瑟、筝等为主，兼采龟兹乐器琵琶、五弦和筚篥，不用鼓乐，故风格比较清雅。它实际上是一批汉族风格化的新俗乐曲，所以白居易说"法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也"②。就此而言，我们可以把

---

① 参见丘琼荪《法曲》，载《中华文史论丛》第5辑，1964年。

② 《白居易集》卷三《法曲歌》，中华书局，1979年，页56。

唐法曲这一音乐品种的渊源追溯到隋代法曲。《新唐书》卷二二说:“初隋有法曲,其音清而近雅,其器有铙、钹、钟、磬、幢箫、琵琶。……其声金石丝竹以次作。”[①]这里说的就是最早的法曲。

过去人关于法曲有许多误解。一种误解是说法曲源于东晋及梁代的“法乐”。这是由于望文生义所致。东晋或梁代的“法乐”是佛教名词,意为音乐之神[②],同唐代的法曲并没有多大关系。法曲25曲,除《献天花》外,大抵都是世俗乐曲,而不是佛教乐曲。另一种误解是把法曲视为大曲的一个品种。这就把两个内容交叉的事物说成是相互等同的事物了。尽管法曲中有不少乐曲也曾作为大曲演出,但法曲是器乐曲,而大曲则是由乐曲、歌曲、舞曲联缀而成的一种特殊的音乐体裁,二者的性质(内部形式)完全不同。

(原载《古代艺术三百题》,上海古籍出版社,1989年)

① 《新唐书·礼乐志》,页476。

② 参见《法华义记》卷一,载《大正藏》第33册。

敦煌舞谱的价值

本世纪初，在我国甘肃省敦煌莫高窟的一个藏经洞里，发现了一大批手抄手绘的书卷和图画。其中主要部分是书卷，人称“敦煌写本”。这些写本和图绘被发现后，立即引起各国探险家的注意。有两人捷足先登，一人名叫斯坦因，是受雇于英国的匈牙利学者，他掠取敦煌写本共九千多件，运至英国，藏入伦敦不列颠博物院；另一人名叫伯希和，是法国学者，他掠取敦煌写本六千多件，运回法国，藏入巴黎国立图书馆。后来这些文物都编了号，摄成胶卷发行。在伯希和编号 3501 的一份写本中和在斯坦因编号 785、5613、5643 的三份写本中，人们各发现了一种关于舞蹈动作、节拍的符号性说明文字。这四篇文字都有所残缺，故人们称之为“敦煌舞谱残篇”。

敦煌舞谱残篇是具有很高价值的历史文献。首先，它们是现今可见的最早的舞谱。它们同其他写本、图绘一起在宋初时候封存，因此它们可以被断定是五代以前的作品。这个时候正好是中国人的艺术符号系统迅速发展的时代。比如说乐谱。汉代时候，中国人还只会用曲折线表示曲调的高低变化，称作“声曲折”；六朝时候，中国才发明了用文字来记录演奏指法的琴曲谱，例如《碣石调·幽兰》；而到唐代，使用各种简化符号的琴谱、筚篥谱、羯鼓谱、琵琶谱就层出不穷了，这中间最著名的是敦煌写本伯希和 3808 号所载的 25 首琵琶曲残谱。同乐谱相比，舞谱的发展虽然取了不同的方式，但是，只要有了舞谱，有了记录舞蹈动作和节拍的专门文字，那么，这就意味着艺术语汇新纪元的到来。敦煌舞谱残篇的第一方面的价值，就在于它们是中国舞蹈理论和艺术语汇进入新阶段的标志。

敦煌舞谱的第二方面价值，在于它们反映了唐代舞蹈的许多特点。这些舞谱大约使用了 13 种谱字，即“令”“挼”“据”“舞”“送”“摇”“头”“约”“拽”“请”“奇”“揖”“与”。这些谱字大都可以在中晚唐的酒令术语中找到印证。比如唐代人称酒筵上的应令歌舞为“令歌”“令舞”；晚唐有一支著名的酒令曲叫《下次据》；敦煌变文中也

有“饮酒勾巡一两杯，徐徐慢拍管弦催，搁盏待君下次据，见了抽身便却回”的描写。此外，“摇首”“挼舞”是唐代人劝酒时使用的两种常见姿势，宋代人朱熹还说“招”“摇”“送”是唐代打令舞的主要情状。这些资料表明敦煌舞谱的性质是酒令舞谱。在唐代乐舞中，酒令舞蹈是非常活跃的一部分。这种舞蹈来源于北方民族和西北民族的饮酒风俗，在中晚唐获得广泛流行。敦煌舞谱便可以反映这种酒令舞的基本面貌。同时，由于敦煌舞谱的上述性质，把它同敦煌石窟壁画上的舞蹈形象（例如第 61 窟中的酒店舞人形象、第 360 窟中的宴饮乐舞形象）进行比较研究也就成为可能。这种研究将会获得非常精彩的成果。

敦煌舞谱的第三方面的价值体现在音乐方面。三份残谱记录了《遐方远》《南歌子》《南乡子》《双燕子》《浣溪沙》《凤归云》《蓦山溪》等酒令舞曲，并对这些曲调的节拍、体制作出了说明。这就向我们提供了许多具体的音乐信息。比如：我们可以从中知道《南歌子》是双段结构的乐曲，每段包括四个乐句，每句包括三个慢二拍音节和两个急三拍音节，相互转换；又可知道《遐方远》和《蓦山溪》节奏相同，乐句长度相同，但舞蹈动作不同，篇幅不同；还可知道上述曲调可以应用改换节奏结构的方式演奏，称作“改送”。它所配合的酒令形式则称作“一曲子打三曲子”，也就是用三种不同的打送拍的方式来演奏同一支舞曲，使之成为旋律相同但节奏不同的三支舞曲。这种酒令形式流行于晚唐五代。通过这八支曲调，我们并且能了解唐代酒令舞曲的一般特点。

敦煌舞谱研究是一个非常迷人的题目。不过由于它涉及的知识面过于宽广，近几十年来对它的研究进展不算太快。从另外一方面看，这正好意味着敦煌舞谱还蕴藏了许多一时无法详知的重要学术价值。就目前情况而言，这些价值中应当包括：敦煌舞谱将有助于说明唐代曲子怎样经由酒令曲的阶段而引起文人小词的兴盛；敦煌舞谱将提供一种证据，说明长短句曲调一旦用为酒令曲，便会向整齐化方向发展，从而造就齐言曲辞；敦煌舞谱并且向舞蹈史研究中的分类观念提出挑战，使得古代的交际舞、游戏舞成为不可忽视的研究对象。

（原载《古代艺术三百题》，上海古籍出版社，1989 年）

隋唐音乐发展的特点

在中国文明的进程中，唐代是一个极为引人注目的时代。文学、音乐、绘画、雕塑、舞蹈、戏剧等各种艺术，都在这一时代达到了顶峰。这种情况主要是依靠两个条件而产生的：一是各民族文化的交流和融合，二是社会经济的发展和变化。隋唐三百年间的音乐发展，也同这两个条件息息相关。下面我们把这一发展概括为三个要点来叙述。

一、新俗乐的兴起和曲子的繁盛

在中国音乐史上有两个常见的名词：一个是“清乐”，它指的是汉魏六朝这一音乐史阶段的俗乐；另一个是“燕乐”，它指的是隋唐五代这一音乐史阶段的新俗乐。后者是通过宫廷燕飨乐的改变而表现出来的，所以称“燕乐”。西域文化的大量传入，使新俗乐首先在北朝的西北边境出现，随即在北部中国流传；隋唐时代，全国统一，它便全面地取代了旧有的清乐。故有人认为隋代是燕乐阶段的开端。

新俗乐同清乐的差别，主要体现为来自乐器、乐曲、表演形式等方面的西亚音乐特征的加入。就以乐器来说，加入了琵琶、筚篥、横笛、竖箜篌、铜钹、铜角、铜鼓、正鼓、和鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、鸡娄鼓、答腊鼓，其中十之八九是打击乐器和节奏乐器。这就使新俗乐一改过去清雅舒徐的风格，而呈现出热烈奔放的新面貌。又由于新加入的乐曲多半是节奏急促的舞曲，新加入的表演形式多半是富有杂技风格的散乐形式，故隋唐新俗乐拥有讲求歌、乐、舞统一的新特征，成为节奏鲜明、曲体规范的音乐。

西域音乐的传入，也伴随许多文化现象。例如输入了歌场风俗，输入了作为战利品的歌舞伎以及作为商品的乐工。这种情况便刺激了民间音乐家事业的发展。在乐工歌妓的参与下，大批汉地民歌同外来风尚相结合，转化成以节奏鲜明、曲体规范为特征的曲子。在盛唐时候成书的《教坊记》中，记录了这样的曲子 343 曲。这正是新俗乐得到充分发展的标志。

二、对胡乐的吸收、改造和新大曲的产生

以西域音乐为主的非汉地音乐，当时人称作“胡乐”或“夷乐”。胡乐入华的过程，实际上也是汉地音乐对它加以吸收改造的过程。隋代郑译参考龟兹琵琶乐律奏上八十四调，唐初十部伎以兼采胡乐的《燕乐》取代《清乐》和《礼毕》，这两件事都表现了吸收胡乐而建设新音乐的时代趋势。

上述过程，在盛唐时达到了高峰。在汉地民歌被大批地改编为乐曲、西北边境连续输入几批“胡部新声”的背景下，开元、天宝年间发生了这样几个事件：

1. 开元初，制定了二部伎。立部八曲，坐部六曲，基本上是贞观至开元间的新造乐曲。这件事的意义，是用新俗乐性质的大型乐舞，取代了十部伎中的各种胡乐舞。

2. 开元初，建立梨园法部。来自胡乐、清乐和新俗乐的各种优秀歌舞曲，均在法部得到改造，成为以汉族风格为主体的器乐曲。

3. 开元十四年(一说天宝十三年)，按照玄宗的谕旨，宫廷乐工把胡部乐器同原来的汉乐器合并，共同演奏道调、法曲和边地新乐曲。

4. 天宝十三年，宫廷音乐机关将所掌管的乐曲曲名刻之于石，公之于众。所刻曲调共215曲，其中有50多支胡乐曲改用汉族名称(例如《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《苏幕遮》改为《万宇清》)。这标志了对胡乐曲的改造初步完成。

正是在上述改名事件中，由西凉都督杨敬述进献的《婆罗门曲》改成了《霓裳羽衣曲》。大家知道:《霓裳羽衣》作为法曲，曾经被汉乐化；它作为大曲，又曾被加上一段汉族乐曲作为散序。这支曲调的变迁反映了汉乐对胡乐进行改造的一般情况，同时反映了新大曲产生的一个典型过程。或者说，很多大曲，当它们组合为慢节奏器乐曲和快节奏舞曲的叠加的时候，它们实际上把汉族乐曲和胡族乐曲结合起来了。《教坊记》所记录的46支大曲，正是在上述背景下产生出来的。

三、音乐重心南移和饮妓艺术的繁荣

天宝末年，中原地区发生了著名的“安史之乱”。这场动乱削弱了中央集权也瓦解了教坊，导致了音乐重心的南移。

音乐重心南移的政治经济基础主要有三方面，一是地方政权力量的加强，二是长江流域经济的相对繁荣，三是土地兼并和商业发展造成买卖奴婢风气的兴盛。因此，它突出表现为妓女阶层的剧变。过去只见于宫廷的艺妓团体，这时以“营妓”的名义出现在各个节度使幕，以“州妓”“郡妓”“府妓”的名义出现在各级地方政府；过去奴婢的来源主要是俘虏、籍没和皇帝赏赐，这时则来源于买卖，使私家蓄妓形成风气；以“饮妓”“酒妓”为名的商业性妓女，也取代掖庭妓、教坊妓而成为新的艺术力量。

上述妓女活动的主要场所是酒筵，故被统称为“酒妓”和“饮妓”。她们主要服务于各级官吏和中下层文人，以小舞和小唱为主要表演内容，这样就造成了曲子歌

舞在中晚唐的兴盛。当曲子歌舞同酒筵游戏结合在一起的时候，类似于击鼓传花游戏的"抛打歌舞"、类似于交际舞的"打令舞"、类似于酒令诗的"著辞曲"，便成为新的特色性的音乐品种。另外，饮妓使大批南方民歌得到改造和流传，唐代音乐风格于是在中晚唐发生了一个重大变化。这种情况一直持续到宋初。唐末五代结集的《尊前集》《花间集》，实际上是饮妓艺术的文学结晶。

（原载《古代艺术三百题》，上海古籍出版社，1989 年）

唐代中外各族舞蹈艺术的交融

从魏晋时代开始的社会动乱、民族迁徙和各族文化的交流，到唐代获得总结。通过各民族文化交融而铸造新的文化，是这个时代的特点。就舞蹈来说，无论哪一种类型的唐代舞蹈，也都呈现出各民族文化交融的面貌。以下是其中几个比较重要的类型。

一、十部伎乐舞

十部伎是一组大型的宫廷宴乐乐舞。它从周末隋初开始整理，到唐代太宗贞观年间完成，是初唐时期大型乐舞的代表。《唐六典》记载它的节目次序是：(一)《燕乐伎》，(二)《清乐伎》，(三)《西凉伎》，(四)《天竺伎》，(五)《高丽伎》，(六)《龟兹伎》，(七)《安国伎》，(八)《疏勒伎》，(九)《高昌伎》，(十)《康国伎》。也就是说：华夏乐舞有三伎，印度乐舞有一伎，东夷乐舞有一伎，西域乐舞有五伎。即使从这个混合编组的节目单上，我们也能看到中外各族舞蹈相互交融的态势。

十部伎基本上在宫廷演出，但它们也影响了宫廷以外的舞蹈。比如《康国乐》曾以《胡旋舞》的名义在各地流传，《龟兹乐》的乐器、乐曲和舞蹈风格则被《五方狮子》《破阵乐》《万斯年》等乐舞吸收，以致中唐人把它们统编为“龟兹部”。

实际上，在十部伎形成时期，各族舞蹈就进行了广泛的交融。《西凉伎》便是交融的产物。西凉位于甘肃西北部，是中原通往西域的交通要道，先后有汉、鲜卑、匈奴、氐等民族统治过这一地区，所以《西凉乐》杂有多种民族的乐舞成分。它以龟兹乐舞为改编的基础，采用《于阗佛曲》为舞曲，又加入汉族乐器钟、磬、箫、笙，最后调制出安徐闲雅的舞蹈风格。《西凉乐》说明：多民族文化和艺术的交流，必定要引起广泛的融合。

二、二部伎乐舞

二部伎是代替十部伎而用于宫廷宴会的大型乐舞，活跃在盛唐时期。二部伎同十部伎的区别在于：它规模更大；主要以初唐时候创制的中原乐舞为编组基础；

由于它已经完成了各民族乐舞艺术的交融，所以，它不再按国别或族别来区分不同节目，而是用汉族风格的名称来命名每个乐舞。

在关于二部伎的史料中，可以看到很多迹象，表明它多方面地吸收了外来因素。例如《安乐》的舞蹈姿态“作羌胡状”，《太平乐》采用了源于西域的狮舞形式，《鸟歌万岁乐》中舞人戴的鸟冠模仿岭南的鹳鸽，《太平乐》中一部分表演者还化装成南海的卷发黑肤民族，等等。这表明二部伎本身就是中外各族乐舞艺术相交融的产物。

三、教坊乐舞

教坊是为宫廷燕乐服务的音乐机关，专门掌管民间乐舞。教坊乐工由各地乐工分批担任，教坊乐舞因而极大地影响了各地乐舞。教坊乐舞分两类：矫健刚劲的一类称健舞，轻盈柔婉的一类称软舞。这些舞蹈的绝大部分，都是糅合少数民族风格和汉族风格而成的。请看以下舞蹈。

《胡旋舞》：这是著名的西北少数民族舞蹈，曾流行于西域的康国、史国、米国，这个舞蹈的特征是以鼓伴奏，急速旋转，多由女子表演。盛唐时，它风靡长安，杨贵妃、安禄山均擅长此舞。

《胡腾舞》：这个舞蹈来自西域的石国和唐代边境凉州，多由男子表演。腾踏旋转，以跳跃见长。在唐代士大夫的夜宴上，经常表演这一舞蹈。

《柘枝舞》：这是来自南诏国的舞蹈，包括跪、闪、回旋、偃卧等动作，充分展示了舞蹈者的柔美腰肢。它风行全国，晚唐时候的《解红舞》便是受它的影响而编制的。

《绿腰》：这是唐代创制的软舞，舞人着汉族服饰。但音乐急促，多奏入琵琶，明显接受了少数民族乐舞的影响。

《苏合香》：这支乐舞来自印度，因舞人头戴苏合草叶而得名。传入中国后，成为有序曲、有破曲、有急曲的大曲。

这些乐舞改变了整个社会的艺术风尚。追求节奏、追求动作幅度成为唐代舞蹈的鲜明特点。传统风格的汉族舞蹈因而成为大型节目中的过渡或陪衬。

四、其他民间乐舞

除流行于民间的教坊乐舞外，唐代还有几种类型的民间乐舞。一是具有歌舞戏性质的散乐歌舞，二是在民间节庆活动中集体表演的踏歌舞，三是酒令歌舞，四是巫舞和傩舞。

这几种舞蹈都表现了华夷融合的特色。例如散乐歌舞主要流行于北部中国，乃在西域幻术和戏场风俗的影响下形成，其中的《拨头》戏舞表演西域人杀虎报父仇的故事，《苏莫遮》则源于西域的乞寒风俗歌舞。又如酒令歌舞多用产于北方少数民族中间的急拍子乐曲，例如《三台》《回波乐》《倾杯乐》等等；另外还有《刮骨盐》来自西域，《抛球乐》源于波斯的打马球或蹴球游戏。踏歌舞虽然多唱汉地民歌之辞，但据《文献通考》记载，三韩、马韩、三佛齐、罗蕃、弥臣等域外地区，都有踏舞之

俗。《通考》并且说:从北齐后主开始,中原人"鼓舞以事胡天",造成了淫祠之俗,"此风逮唐不绝"。[1] 在唐代的赛神歌舞中,我们果然看到《穆护砂》这样一支随西域祆教传入的舞曲。由此可见:在吸收、融合外族文化方面,唐代民众具有很强烈的兴趣和充分的能力。

由于资料的限制,我们不能详知中外各族舞蹈艺术相互交融的细节,但可以肯定:有选择的吸收和有分寸的改造,是交融过程中的常见现象。把西域的《婆罗门舞》同汉族的器乐曲联合成为《霓裳羽衣舞》,把西域《泼寒胡戏》中的《苏幕遮》曲和《浑脱》舞摘取出来发展成几支独立的大曲,这都是舞蹈艺术交流和融合过程中的佳例。

(原载《古代艺术三百题》,上海古籍出版社,1989 年)

---

① 《文献通考》卷九〇《郊社考》,中华书局,2006 年,页 822 中。

唐代有哪些歌舞戏

用歌舞的形式来装扮人物、表演故事，这种艺术叫做“歌舞戏”。它是一种具有戏剧性质的歌舞。歌舞戏起源很早，原始时代的图腾歌舞便是它的萌芽。据文献记载，秦汉时期冀州一带曾流行称作“蚩尤戏”的民间乐舞，“其民两两三三头戴牛角而相抵”。[①] 这种乐舞的历史可以追溯到神话时代。后来，东汉时期有“鱼龙曼延”“总会仙倡”“东海黄公”这样三种著名的歌舞戏。“鱼龙曼延”是由人装扮成鱼、龙、熊、虎、象、龟等奇兽而表演的有情节的舞蹈；“总会仙倡”是由人扮演神仙和猛兽的有情节的歌舞；“东海黄公”则表演了一个人兽相斗的故事，说东海地方有个法术高强的“黄公”，当秦朝末年东海出现白虎为虐时，他前来制服白虎，却不料法术失灵，被虎所害。这些歌舞戏都有竞技性质，也叫做歌舞角抵戏。

到唐代，歌舞戏获得很大发展，成为舞蹈中的一个重要品种。这些歌舞戏主要表演现实生活中的英雄，较少杂技成分和神话成分，代表了中国戏剧和中国舞蹈发展的一个新阶段。唐代歌舞戏的剧目应当是很丰富的，其中已被可靠材料证实了的歌舞戏有以下五种[②]：

（一）《踏谣娘》。这出戏的题材取自北齐。它的剧情是：在当时的河内地区（今河南北部）有一对姓苏的夫妇。丈夫自号“郎中”，丑陋，懒惰，而且酗酒；妻子则美貌，贤慧。丈夫每次大醉而归时，都要殴打妻子；妻子积苦既久，遂不免向众人哭诉。这出戏就表现了苏氏的美貌悲惋和苏郎中的丑陋滑稽。戏的前半是苏氏的歌舞，采用踏舞形式，并有场外人的和唱，故称“踏谣”。到戏的后半才让苏郎中出场，表演夫妻追打的情景。这是一出男女对演的歌舞戏。

（二）《苏中郎》。这出戏取材北周故事，主角是个名叫苏葩的潦倒文人。苏葩

---

① 《述异记》卷上。又参见田玉隆编注《蚩尤研究资料选》，贵州民族出版社，1996 年。

② 参看任半塘先生《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年。

喜欢饮酒，每见到歌场，就要插进去醉醺醺地歌舞一番。这出戏表现的正是苏葩的潦倒和狂醉。戏中演员要穿红色的袍子，把面孔涂成红色，以便逼真地反映苏葩的醉态。这是一出独角歌舞戏。

（三）《兰陵王》。这出戏的题材也取自北齐，主角是当时的一个王子——兰陵武王高长恭。高长恭是个历史人物，史籍说他“才武而面美，常著假面以对敌”。这出戏用歌舞形式，表演了高长恭指挥士卒、英勇杀敌的故事。戏中演员“衣紫，腰金，执鞭”，戴面具。所以此戏又称“代面”戏或“大面”戏。

（四）《格兽复仇》。这出戏来源于西域，表演一个西域人上山杀虎、为父报仇的故事。故事前半的主题是上山寻找父亲尸体，因此表演者必须披头散发，身穿丧服，掩面哭泣，用八个歌舞段落来表现上山时经过的八个曲折。故事后半的主题是“求兽杀之”，因此表演时有人兽相斗的情景，类似于角抵戏。这出戏要化装（“被发”、“面作啼”），所以又称“钵头”戏。

（五）《义阳主》。这是一出时事戏，戏中主角是中唐德宗时的义阳公主。据史籍记载，义阳公主下嫁驸马王士平后，恣纵不法，与王士平反目，被德宗幽禁于宫中。当时文人蔡南史、独狐申叔于是创作了《义阳主》戏，戏中有《团雪》、《散雪》等乐曲，描写公主幽禁时的孤独烦闷。据考证，《义阳主》这类表演时事的歌舞滑稽戏即所谓“合生”，是从西域传来的表演形式。《新唐书·武平一传》说：“妖妓胡人，街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’。”又说：“酒酣，胡人袜子、何懿等唱‘合生’。”[①]可见合生是西域艺人所擅长的、以歌为主、两人对演的歌舞戏。

除以上五个节目外，《礼毕》《舍利弗》《神白马》《苏莫遮》《羊头浑脱》五种也可能是歌舞戏。《礼毕》属于初唐九部伎，来源于晋代太尉庾亮家伎表演的《文康乐》。在这一节目中，表演者必须佩戴假面具，模仿庾亮的容貌动作进行歌舞。《舍利弗》和《摩多楼子》列在宋代人编的《乐府诗集》中，似乎都来源于西域戏剧《舍利弗所行》。《苏莫遮》是唐代的一支大曲，《一切经音义》说它和浑脱、大面、钵头同类，当时人又称它“泼胡王乞寒戏”。《羊头浑脱》和《神白马》二名则列在《乐府杂录》“鼓架部”，这一部中同时还列了“代面”、“钵头”、《苏中郎》、《踏谣娘》等名，而《神白马》和《浑脱》都是很著名的歌舞曲。由于这些歌舞节目的故事性不明确，所以不能肯定它们就是歌舞戏。

上述节目有一些很值得注意的共同特征：第一，除《礼毕》外，它们都有少数民族音乐文化的渊源。《踏谣娘》等戏产生于北齐、北周，这正是鲜卑文化和西域民族文化占优势地位的朝代。第二，它们多用假面化装（踏谣娘的扮演者也是“丈夫着妇人衣”），多插有杂技表演，风格谐谑，明显具有“散乐”的色彩。由此可知：西域散

---

① 《新唐书》卷一一九《武一平传》，中华书局点校本，2006年，页4295。

乐的输入和戏场风俗的形成，是促使歌舞戏兴盛的条件。这也是歌舞戏成为唐代舞蹈重要品种的历史原因。我们由此可以想到：在过去的中国戏剧史研究中有两个较普遍的偏见，一是把戏剧看成是“综合艺术”，认为只有在文学、音乐、舞蹈长足发展之后才能综合出戏剧来；二是否认外来文化在中国戏剧发展中的作用。唐代歌舞戏的实例已证明上述看法不确。正确的说法应当是：原始艺术和代表艺术初始形态的民间艺术明显具有歌、乐、舞、技相综合的特点，其中具有摹仿、装扮等要素的表演就是戏剧。摹仿和游戏一样，是人的生命力的自然表现，因此，每一种文化都会创造自己的戏剧形式。由于民间艺术所具有的集体创作、多方融汇的倾向，唐代戏剧于是成为多民族文化交融的产物。

（原载《古代艺术三百题》，上海古籍出版社，1989 年）

中国佛教音乐的系统是怎样形成的

在中国的民间音乐中，佛教音乐是影响很大的一部分。它不仅用于佛教的日常课诵，而且同各地民间音乐形式结合起来，用于法事、法会以及其他形式的公开表演。它对于各地文化有很强的适应性，但无论是在体制上还是在风格上，它都有一个独特的系统。这个系统是在汉、唐之间的漫长岁月中逐步形成的。

佛教是在东汉永平以后传入中国的。随着最初的佛经应用，西域佛教徒唱诵佛经的仪制也被中土的僧侣们接受。但这些僧侣用来唱诵佛经的曲调最初却是当地的民间曲调。直至慧皎著《高僧传》的时代，也就是南朝梁代，江苏、浙江、江西、湖北、陕西、四川等地的僧侣们仍然保留了这种以"当时咏歌"来唱诵佛经的方式。①

严格说来，所谓"当时咏歌"并不属正规的佛教音乐，它不能体现佛教的庄严性。所以，当佛经翻译进一步繁荣、西域僧侣来华人数更多的时候，第一批专门的佛教音乐便在中国出现。这种音乐叫做"呗赞"。因为它来自西域(包括印度)，所以又叫"梵响"。"呗"原是梵语的音译，意思是歌咏佛经，"设赞于管弦"。在印度，不管是歌咏佛经的散文部分(即"长行")还是韵文部分或诗体部分(即"偈颂")，都称为"呗"。② 但到中国，"呗"分为"呗赞" 和"转读"两门。③ 转读用于佛经散文部分的唱诵，呗赞用于佛经偈颂部分的唱诵。它们是佛教音乐系统的核心部分。

---

① 梁慧皎《高僧传》卷一三："其浙左、江西、荆、陕、庸、蜀，亦颇有转读，然止是当时咏歌，乃无高誉，故不足而传也。"《高僧传合集》，上海古籍出版社，1991 年，页 92 下。

② 《高僧传》卷一三："赞法于管弦，则称之以为呗。"《高僧传合集》，页 93 上。"天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。"《高僧传合集》，页 93 中。

③ 《高僧传》卷一三："咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。"汤用彤校注《高僧传》，中华书局，1992 年，页 508。《高僧传合集》页 93 中"梵呗"作"梵音"。

最早的呗赞转读音乐出现在三国时的吴国。根据梁代僧佑《出三藏记集》的记载，原籍西域月支国的僧侣支谦，在吴地译出《瑞应本起经》，其中便有《帝释乐人般遮琴歌呗》。[①] 吴国的都城叫作建业（今南京市），后来改名建康，在三国晋宋齐梁时期，一直是西域僧侣活动的中心。《高僧传》所记载的转读大师们，大部分居住在建康地区，其中很大一部分是西域僧侣。就是说：中国最早一批具有典范意义的佛教音乐，是在建业或建康地区，由西域的来华僧侣们创制的。为了突出这批音乐的神圣庄严性，表示它不同于民间"俗声"，当时僧侣们还编制了许多关于梦中受天神感悟而制呗的传说。其中一个传说托名于魏国的曹植，说他听到鱼山岩岫里的诵经声，仿效而制成梵呗。现代史学家陈寅格已证明这个传说所言并非事实。[②]

就在佛教呗赞音乐初步建立起来的时候，东晋后半叶，一位叫作慧远的名僧又在庐山创造了一种新的佛教音乐制度——唱导。[③] 唱导同呗赞的区别在于：呗赞用于课诵佛经，唱导则用于宣讲佛经；呗赞的内容是佛经经文，唱导的内容则是"广明三世因果，却辨一斋大意"；呗赞配入管弦，音曲规则，唱导则采摘各种音乐素材，不拘一格；呗赞是富有西域风格的吟诵音乐，唱导则是兼有民歌风格的即兴咏唱。[④]

慧远的老师名叫道安，曾经制定关于讲经、课诵、道场忏悔等一系列仪礼的法规，在这些仪礼场合都要歌唱梵呗。[⑤] 道安的法规曾被各地僧侣效法，故慧远的唱导可以看成是对道安制度的发展。这种情况决定了唱导的基本特色：第一，在唱导活动中，僧侣们总是要安排一些呗赞节目（所谓"作梵""唱经"），因此，唱导音乐总会在风格上同呗赞音乐保持某种一致。这使得唱导音乐同南方清商系统的音乐结合更为紧密。故《续高僧传》所记的唱导大师，大部分都是江浙人。[⑥] 第二，从道安到慧远都讲究禅法，讲究化导世俗，信仰弥勒净土。唱导的思想内容，也以宣传因果报应、人生无常、往生西方净土为主。这使得唱导成为后来净土宗宗教活动的重要部分。唐代的净土宗大师，例如善导、法照、少康等，都曾积极从事唱导。唐五代

---

① 僧佑《出三藏记集》卷一二《法苑杂缘原始集》目录中载有《帝释乐人般遮琴歌呗》，注云："出《中本起经》。"此经即《瑞应本起经》。见《出三藏记集》，中华书局，1995 年，页 485。《出三藏记集》卷一三又说：支谦"依《无量寿》、《中本起经》，制《赞菩萨连句梵呗》三契，注《了本生死经》，皆行于世。"页 517。

② 参见陈寅恪《四声三问》，载《金明馆丛稿初编》，三联书店，2001 年，页 367。

③ 《高僧传·唱导篇》："昔佛法初传，于时斋集，止宣唱佛名，依文致礼。""其后庐山释慧远，道业贞华，风才秀发。每至斋集，辄自升高座，躬为导首。广明三世因果，却辨一斋大意。后代传受，遂成永则。"《高僧传合集》，页 95 中。

④ 《高僧传·唱导篇》。《高僧传合集》，页 95 中。

⑤ 汤用彤《汉魏两晋南北朝佛教史》，中华书局，1983 年，页 153。

⑥ 《续高僧传·杂科声德篇》：法称江南人，真观吴郡钱塘人，法韵苏州人，立身金陵人，善权扬州人，智果会稽人，智骞江表人，慧常京兆人。《高僧传合集》，页 376 中—379 中。

的敦煌俗文学作品，例如《庐山远公话》《孝子传》《无常经讲经文》《目连变文》《十二时修西方》等等，就其内容和形式看，也都是唱导的文本。总之，唱导是一种富有南方风格的音乐，[①]是一种同净土宗教义密切配合的艺术，也是在当时的社会生活中发挥了重大影响的艺术。

呗赞制度和唱导制度建立以后。对中国佛教音乐系统作出重要补充的是佛曲艺术。“佛曲”的本来涵义是礼佛和娱佛之曲。在唐以前译出的佛经之中，就有许多关于印度佛曲的描写。这些佛曲由乐工艺人表演，用于佛教庆典活动。北朝时候，大批佛曲随着西域乐工伎人的迁徙而传入中华。在《羯鼓录》《唐会要》和陈旸《乐书》等文献中，佛曲名目记录了七十多曲。这些佛曲大都是器乐曲，用于舞蹈伴奏，同僧侣们所掌管的呗赞音乐、唱导音乐风格截然不同。[②]

佛曲是佛教走向隆盛时代的产物，它具有夸耀宗教力量的功能。梁武帝所制的述佛法之乐十曲[③]，其实是汉族佛曲的最早实例。自西域佛曲传入之后，佛寺音乐团体和佛寺“戏场”便随之诞生。《大唐五台曲子五首寄在〈苏幕遮〉》[④]等大曲，《舍利弗》《婆罗门》《浑脱》《钵头》等歌舞戏，《散花》《大燃灯》等风俗舞曲，也都是在佛曲的名义下产生的。佛曲制度并影响了禅宗，使采用流行歌曲传道说法成为唐代僧侣的一时风气。[⑤] 禅宗所用的《三皈依》《柳含烟》等曲调[⑥]，至今还是许多地

---

① 《续高僧传·杂科声德篇论》：“若都集道俗，或倾国大斋，行香长梵，则秦声为得；五众常礼，七贵宵兴，开发经讲，则吴音抑在其次。”《高僧传合集》，页 380 下。

② 参见向达《论唐代佛曲》，载《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957 年，页 275—293。

③ 《隋书》卷一三《音乐志》：“（梁武）帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。”中华书局，1973 年，页 305。

④ 见敦煌写本伯 3360、斯 2080、斯 467、斯 2985。辞共六首，一首为歌辞，五首为歌舞辞，用入大曲序曲。

⑤ 例如《景德传灯录》卷二〇《襄州凤凰山石门寺献禅师》：“问：‘师唱谁家曲？宗风似阿谁？’师曰：‘一曲宫商看品弄，办宝须知碧眼胡。’”同上卷一一《道吾和尚》：“凡上堂示徒，戴莲花笠，披襕，执简，击鼓吹笛，口称鲁三郎。有时云：‘打动关南鼓，唱起德山歌。’”同上卷一八《杭州龙华寺真觉大师灵照》：“僧问：‘草童能歌舞，未审今时还有无？’师下座作舞曰：‘沙弥会么？’僧曰：‘不会。’师曰：‘山僧踏曲子也不会？’”此数例表明禅宗所行机锋，常用通俗歌舞形式。又所谓“偈赞”亦多为歌曲。禅宗常用的“师唱谁家曲，宗风嗣阿谁”，“古曲无音韵，如何和得”，“还乡曲子作么生唱”，“独唱无生一曲歌”等暗语，同偈赞的实际音乐性是有关联的。参见《大正藏》52：366，288，328，383，396，433。

⑥ 宋吴曾《能改斋漫录》卷二《八相太常引》条载：“京师僧念《梁州八相》、《太常引》、《三皈依》、《柳含烟》等，号‘唐赞’。而南方释子作《渔父拨棹子》、《渔家傲》、《千秋岁》唱道之辞。盖本《毗奈耶》云：‘王舍城南方，有乐人名腾婆，取菩萨八相，缉为歌曲。令敬信者，闻生欢喜。’”上海古籍出版社，1979 年，页 36—37。原见宋释道诚《释氏要览》下“法曲子”条。

方音乐的保留曲目。

到唐代，中国的佛教音乐系统可以说便基本形成了。用于佛经课诵和经文宣讲的呗赞音乐，用于教义宣传和法事场合的唱导音乐，用于佛教庆典和佛寺文艺活动的佛曲音乐，它们各自在一个重要方面实现了宗教艺术的功能，使得佛教音乐系统显示出一种自我完足性。所以在唐代以后，中国佛教音乐的体系便没有什么大的改变了。

（原载《古代艺术三百题》，上海古籍出版社，1989 年）

中国道教音乐的产生和发展

道教是在中国土生土长的宗教。它是杂糅古代的巫术、方士之说,神仙灵鬼之说和道家医药、导引、养生理论等多种成分而形成的。作为一个完整的宗教,它创立于东汉顺帝年间,至今已有一千八百多年的历史。但道教音乐的起点,却可以追溯到更为久远的时代。

道教音乐的远源是原始巫教中的降神歌舞。"巫"这个字,最早就是以舞降神的人物形象的象征。① 根据《周礼·春官宗伯》和《尚书·伊训》等文献的记载,早在周代以前,"帅巫而舞雩","恒舞于室","酣歌于宫"②,已是社会的普遍风尚。一直到道教成立之初,音乐歌舞也主要被用来祈祷神灵。东晋葛洪《抱朴子·道意篇》说:"而徒烹宰肥腯,沃酹醪醴,撞金伐革,讴歌踊跃,拜伏稽颡,守清虚坐,求乞福愿。"③描绘了一幅早期道教音乐同祭祀祈祷活动相结合的图景。

从东汉开始,道教音乐逐渐同斋醮仪式相结合,形成自己的独特风格。在成书于东汉的《太平经》中,有"以乐却灾法""诸乐古文是非诀"两节,第一次系统地提出了道教的音乐理论。④ 这一理论主张音乐可以和合阴阳,通过天地的善气精去导达神明;并认为音乐具有感化物类、确定四时五行的功用。这样一来道教音乐就不再仅仅是悦神降神的手段,而被赋予了一种神圣性,成为维系道教礼仪制度的重要形式。正是在这种理论的指导下,道教模仿佛教的呗赞转读,建立起了自己的音诵

---

① 《说文解字》:"巫,祝也。女能事无形,以舞降神者也。象人两褎舞形,与工同意。"段玉裁《说文解字注》,上海古籍出版社,1988 年,页 201 下。

② 《周礼·司巫》:"掌群巫之政令,若国大旱则帅巫而舞雩。"孙诒让《周礼正义》,中华书局,1987 年,页 2062。《尚书·伊训》:"敢有恒舞于宫,酣歌于室,时谓巫风。"《十三经注疏》,上海古籍出版社,1997 年,页 163 中。

③ 王明《抱朴子内篇校释》,中华书局,1985 年,页 171。

④ 王明《太平经合校》,中华书局,1985 年。

仪轨。

东晋南北朝是道教成熟的时期。道教的经典、斋仪在这时形成了较完备的系统。道教音乐也在这一时期初具规模。从道教音乐史的角度看，在这一时期发生了这样几件大事：第一件事是北魏明元帝神瑞年间(即东晋安帝义熙年间)，嵩山道士寇谦之传授了《云中音诵新科经戒》。① 他把道教的直诵法改为乐诵法，即把念诵经文的活动音乐化，从而增强了道教经典的宗教感染力。第二件事是，根据东晋末年的《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》记载，这时产生了同一定仪式相配合的《步虚声》。唱诵《步虚声》时，斋人必须"以次左行，旋绕香炉三匝"，以便使音声通达到太上道君的高台。② 这一仪式一直沿用到了现在。第三件事是，南朝刘宋道士陆修静吸取儒、佛二家礼法，制订了斋戒仪范。③ 根据陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》的说法，行斋礼时须咏诵《步虚辞》，每首辞以五言若干句组成。④ 从此《步虚辞》便成为道教音乐文学中的重要品种。在后来的《乐府诗集·杂曲歌辞》中，我们可以看到北周庾信的十首《步虚辞》，每首五言八句至十二句。⑤ 而且，历经唐、宋、元、明、清，每代都有大批《步虚辞》产生。

唐代是道教的黄金时代。李氏皇帝自认为是李老君的后裔，大倡道教。高宗乾封三年(668)，追封老子为"太上玄元皇帝"；玄宗开元二十五年(737)，置"重玄

---

① 南宋吕太古集《道门通教必用集》卷一《寇天师传》："神瑞二年夏四月一日……太上乘九龙玉车，神仙导从，集于山顶。……曰：……今有中岳道士寇谦之，行合自然，宜处师位，吾故授汝以天师之任及《云中音诵(原注：即《华夏颂》、《步虚声》)新科经戒》。汝宜宣之。"《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印，1988年，第32册，页5—6。

② 引文见《太极真人敷灵宝斋戒威仪诸经要诀》。其时代考证据陈国符《道藏源流考》。此书所记《步虚》歌咏法颇简朴，为晋代以前的歌咏之法。陆修静《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》记有刘宋时的《步虚》歌咏，云："今道士斋时所以巡绕高座，吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴玉京时也。行道礼拜皆当安徐雅步，审整庠序，俯仰齐同，不得参差。巡行《步虚》皆执板当心，冬月不得拱心，夏月不得把扇，唯正身前向，临目内视，存见太上在高座上。注念玄真，使心形同丹合。"载《道藏》第9册，页824。《无上黄箓大斋立成仪》卷三四引张万福天师语述及唐代的《步虚》歌咏，云："七宝玉宫皆元始天尊所居，诸天众圣朝时皆旋行，诵歌《洞章》，即《升玄步虚章》，或《旋空歌章》、《大梵无量章》之流也。密咒毕，都讲唱《步虚》旋绕，以次左行，绕经三周。其第一首但平立面经像作，第二首即旋行，至第十首须各复位。竟之，每称善。各回身向中，散花礼一拜，法十方朝玄都也。"载《道藏》第9册，页579。——以上三种《步虚》歌咏法，其仪礼原则虽一贯，而所述却有繁简之别。

③ 参见华颐《陆修静生平与著述考略》，载《中国道教》1988年第3期。

④ 《太上洞玄灵宝授度仪》，《道藏》第9册，页839—857。

⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979年，页1099—1100。

学”于玄元(老子)庙,以道经为国学。在此前后,长安玄元庙改为太清宫,洛阳玄元庙改为太微宫,天下诸郡则设有紫极宫。这样就导致了道教音乐的极盛。道教音乐在这时表现了如下一些新的特点:

(一) 在政府的干预下,道教的音乐仪轨更为规范。据《册府元龟》卷五四记载:天宝十年(751),玄宗皇帝曾亲自在道场内指导道士唱诵步虚声韵,使“平上去入,则备体于正声;吟讽抑扬,则宛仍于旧韵”,并将经过修订的步虚韵腔宣示中外。①

(二) 创立了道教的庙堂祭祀乐制。例如开元二十九年(741),玄宗亲自改制《霓裳羽衣曲》《紫微八卦舞》,“荐献于太清宫”;天宝四年(745),玄宗又制《降真召仙之曲》《紫微送仙之曲》,“于太清宫奏之”;天宝元年(742),太乐署制定了在各地玄元庙告享奏乐的制度,“降神用《混成之乐》,送神用《太一之乐》”。②

(三) 把道教音乐纳入宫廷燕乐系统,称作“道曲”。高宗时候,曾以《祈仙》《翘仙》的曲名,命名太常所制新乐曲;③玄宗时候,又诏道士司马承祯制《玄真道曲》,茅山道士李会元制《大罗天曲》,工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》,太常卿韦绦制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲。④ 这些乐曲既是道教斋醮之曲,又是太乐署供奉曲。故玄宗有“诏道调、法曲与胡部新声合作”之举。⑤ 在《唐会要》所记天宝十三载(754)太乐署供奉曲名中,还有《长寿乐》《九仙道曲》《御制三元道曲》《归真》《大仙都》《步虚》《飞仙》《神仙》《罗仙》《无为》《洞灵章》《紫府洞真》《上云曲》《自然》《真仙曲》、《有道曲》《金华洞真》《急金华洞真》等道教乐曲。⑥ 这些乐曲从西域音乐和汉地民间音乐中采取旋律素材,在传统的《华夏赞》《步虚声》等音诵之曲以外,建立了一个新的道教音乐类别。这一类别影响后来的道教音乐甚巨。五代时候的张若海说:当时道教修斋用乐,已经是“广陈杂乐,巴歌渝舞,悉参其间”了。⑦

(四) 模仿佛教的俗讲之法,建立了道教的俗讲制度。韩愈诗《华山女》⑧所谓“华山女儿家奉道,欲驱异教归仙灵”,“遂来升座演真诀,观门不许人开扃”,“观中人满坐观外,后至无地无由听”,描写的就是道教的俗讲。《太上黄箓斋仪》卷五三曾记载了“法师”和“都讲”的分工,说:“先鸣法鼓,次引朋众,风则轨仪,敬凭赞说:

---

① 《册府元龟》卷五四,凤凰出版社校订本,2006年,页569。

② 《册府元龟》卷五六九,页6544。

③ 《旧唐书》卷一九二,中华书局,1975年,页5126。

④ 《新唐书》卷二二《礼乐志》,中华书局,1975年,页476。

⑤ 《新唐书》卷二二《礼乐志》,页477。

⑥ 《唐会要》卷三三,《丛书集成初编》本,中华书局,1985年,第818册,页615—618。

⑦ 《玄坛刊误论》卷一七,《道藏》第32册,页627。

⑧ 屈守元、常思春《韩愈全集校注》,四川大学出版社,1996年,页934。

此即赞唱导引，皆都讲之务也。”[1]这种分工以及这种赞唱说法的方式，都是取则于佛教唱导的。

宋代以后，道教音乐承袭唐制，获得稳步发展。在宋代的《玉音法事》[2]中，我们可以看到道教自己的歌曲谱。这种曲谱用“声曲折”方式记音，强调四声，标明唱和规则，以钟磬作为主要的伴奏乐器，其制度实可追溯到唐代以前。到明代，道教曲谱更为规范。它们逐字标记工尺谱号，用于更为宏大的音乐仪式。例如在江永年《茅山志后编》所记载的登坛道众中，已有“唱念二十二名”“内坛奏乐一十五名”“外坛奏乐一十五名”的音乐队伍。明、清之际，道教音乐呈现出俗乐化的趋势，故《阅世编》卷九有“合乐笙歌，竟同优戏”之说。[3] 俗乐化的一个表现是：昆曲和粗细十番锣鼓均成为江南正乙教道士的斋醮音乐的组成部分。宋元明清的道教音乐发展，为今天的道教音乐奠定了基础。在今天中国的各个名山大川中，我们还可以看到这样一批风格独特的音乐。这些音乐用于道教课诵，用于道教斋醮，用于道教节庆，功能非常完整。在武当山所保存的道教音乐中，“讽经腔”语调清幽，“念咒腔”节拍稳定，“诵诰腔”旋律简炼，“韵腔”优美动听。[4] 从中可以看到：道教音乐在其发展中，既维护了音诵曲调的古雅典正，又广泛吸收了古代宫廷音乐、琴曲音乐和民间艺术音乐的精华。另外，在今天的道教课诵音乐中，还保存有风格古雅的《步虚》曲；在今天的道教法事科仪中，还保存有“步罡踏斗”一类巫术性舞蹈。它们表明：作为一种独特的文化，道教音乐曾走过漫长的发展道路。

（原载《古代艺术三百题》，上海古籍出版社，1989 年）

---

① 《道藏》第 9 册，页 346。

② 《道藏》第 11 册，页 120—145。

③ 《阅世编》卷九，《丛书集成续编》本，第 12 册，页 149 上。

④ 史新民《中国武当山道教音乐》，中国文联出版公司，1987 年。

后　　记

“跨学科比较研究”是当前学术界谈论较多的话题。这种情况是同相应的学术实践相联系的。比如“文献学与文艺学相结合”之法，以及“诗史互证”之法，经多年积累，已成为文学研究中比较通行的方法。而在包括各种专门史在内的历史学中，则出现了向考古学和人类学延展的倾向，于是“两重论证”之法、“三重论证”之法，往往播于人口。另外，最近十年有“域外汉籍研究”一科兴起，其主张和陈寅恪先生所谓“取异族之故书与吾国之旧籍互相补正”一致，乃跨越了外国文献研究、中国文献研究两个领域。至于通常人所说的“比较文学”，则主要采用“取外来之观念与固有之材料互相参证”之法。它虽然不是跨学科比较研究的主流，却有推波助澜的功效。总之，对于21世纪的中国学术来说，跨学科比较研究是一个不容忽视的趋向。

以上方法都很好，扩大了学者的视野，有助于充分揭示事物之间的关联；但如何付诸实行，这问题却是需要通过尝试来解决的。首先要考虑的是同研究对象相适合，因为一把钥匙开一把锁，只有能解决问题的方法才是有价值的方法；其次要考虑的是同研究者相适合，因为所谓“方法”，其实是人脑、人手的延长，任何方法都需要一定的学术素养作为支撑。我在学科边缘做过一些研究，对这两点——特别是后一点——有很深的体会。比如，为了学好语言学、天文学和民族学，我曾经利用几十种民族语的资料，来建构汉藏语祖先神话的谱系；曾经通过考察物候历、星辰历、日月合历的关联，来认识古代的改火制度和大火星崇拜；也曾经采用民族学方法，来研究中亚地区的东干文学。做这些事情，有很大的学科跨度，需要许多专门知识，这使我反复经历了重新学习的过程。我于是懂得：所谓跨学科比较，其核心目的是揭示共生事物在发生发展过程中的关联，其基础则是跨学科的学术训练。所谓多重论证，其实质是以多种学科身份深入考察事物，然后进行比较和论证。换句话说，真正的跨学科比较，是以跨学科研究为前提的，它要求研究者精通两个以上的学科。

《隋唐音乐及其周边》一书正是这种跨学科研究的结晶。从小处说，它代表了某种“第三只眼”——一个文学史研究者在考察中国音乐史和中国音乐史料的过程中所建立的认识；从大处说，它代表了对于中国音乐研究的一个新理解——不仅把它理解为音乐研究者的事业，而且把它理解为中国古代文学研究者的事业。这种理解的主要根据是：一部中国古代文学史，主体上是音乐文学（由诗、词、曲等品种组成）的历史。文学的早期形态或民间形态，其实是口头形态或音乐的形态。文学依靠创作者、传播者、接受者而生存，而它最重要的传播方式是歌唱和朗诵。文学史上纵然有形形色色的偶发事件，但也有比较稳定的因素，有长时段的运动，有规律性的现象，而这些稳定的、长时段的、规律性的事物，基本上联系于文学形式，特别是由音乐体裁规定下来的形式——比如同周代雅乐相联系的“诗”、同汉代乐府相联系的“歌诗”、同隋唐五代曲子歌唱相联系的“词”。值得注意的是，古代中国人对此已经有清醒的认识了。比如六朝时候有一种理论叫“文笔说”，乃把有韵的文章称为“文”，把无韵的文章称为“笔”。又比如汉代文献学家将图书文献分为六部，其中文学部分称作“诗赋略”；到魏晋时期，尽管六部分类转为四部分类，但其中仍然有一个关于有韵之“文”的专部，仍称“诗赋”。再比如，古代中国人往往从音乐角度为文体命名，即命名为“楚辞”“歌行”“相和歌”“清商曲辞”等等。这些理论现象意味着：在古代人看来，文学和音乐具有同一性——只有反映音乐律动的文体（韵文），或者说，只有作为音乐文学体裁的“诗”（歌唱作品）和“赋”（不歌而诵的作品），才算文学。关于文学体裁的种种规定，本质上是音乐的规定。总之，根据音乐文学史的事实，我们可以得出以下结论：

（一）文学的起源可以归结为韵文的起源，它联系于音乐的起源；

（二）在文学的本质当中包藏了音乐的因素，正因为这样，书面文学往往表现为对于其母体——口头文学或曰音乐文学的继承、摹仿或吸收；①

（三）中国音乐史和中国文学史是共生的事物，音乐和文学构成中国古代音乐文学的双翼。

以上结论意味着，如果说中国古代文学研究者要作跨学科比较，那么，他必定要去研究古代音乐。如果说中国音乐研究是一个有机的学术系统，那么，它必定包含由文学史研究者贡献的知识和视角。也就是说，从中国古代音乐研究和中国古代文学研究两方面看，对方都是最好的“他山之石”。

---

① 继承的例子有歌行。歌行的原始涵义是器乐伴奏下的叙事歌唱，后起的涵义才是长篇诗歌。也就是说，歌行是由歌唱体裁变成的文章体裁。摹仿的例子有词。词体的本质是因声度词。在曲子辞阶段，词的创作遵守曲调规范；到文人“律词”阶段，曲调规范蜕变为修辞规范。吸收的例子则有各种乐府诗。唐代人创作乐府诗，有一个重要宗旨就是从民间歌唱中吸取营养。

对于以上道理，我是从1982年开始领会的。那年年底，我成为扬州师范学院的博士研究生，随任半塘先生学习“隋唐燕乐歌辞”，由专业决定，对中国文学（尤其是唐代文学）和中国音乐（尤其是唐代音乐）都有特别的关注。随后几年，我把隋唐五代典籍通读了一遍，在任先生指导下，完成了《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》二书。这两部书的特点是立足于音乐形式来理解文学，对唐代音乐文献作了穷尽式的考察。我因此走上了真正的跨学科研究的道路。1985年12月，我取得博士学位，随即负笈北上，向音乐学家黄翔鹏求学。后来又经黄翔鹏、周吉等先生介绍，结识了一大批音乐研究者。在和音乐友人相交流、相切磋的日子里，我了解了中国音乐研究的现状、方法、问题和需求，遂尽力作了学术配合——主要从音乐文献学角度作了配合。1996年夏天，我在位于北京新源里的中国音乐研究所住了两个月，每天用半天时间阅读黄翔鹏先生草写的《唐宋遗音研究》，又用半天时间同张振涛、崔宪讨论，晚上则驱车（自行车）到金台路红庙北里，去访问病中的黄先生。这些读书经历，加深了我对中国古代音乐的了解和喜爱，帮助我进入了中国音乐学。

除此之外，我也有另一面的经历，即教学、研究方面的经历。其中最重要的事情是：在1992年至2001年间，一批来自音乐学界的优秀青年从我游学，在上海和扬州，一起实施了“先秦乐律学史料汇编”（崔宪）、“古乐书辑佚”（张振涛、李玫参加）、“东干民歌研究”（赵塔里木）、“历代乐志研究”（李方元、孙晓晖参加）、“《乐府诗集》研究”（喻意志参加）等学术项目。在2004年至2009年间，我又多次前往韩国、日本访学，搜集了一大批遗留在海东的音乐史料。现在，我已经依据上述教学经验，写成了一本《中国音乐文献学初阶》；又计划在未来几年，完成两部规模较大的音乐史料书，即《高丽史乐志校释与研究》和《日本传承的大陆音乐：汉文史料叙录》。这些活动，扩大了我的视野，是对前面所说的求学经历的有效补充。

本书的内容，正是和上述经历相对应的。其中“隋唐音乐研究”单元，大致联系于我的音乐学起点；“中国音乐史论”单元，大致联系于我的后续研究；“音乐文献研究”、“中国艺术史短论”等单元，则大致联系于教学与合作项目。根据全书的中心内容，今命名为《隋唐音乐及其周边》。现在，在洛秦先生的安排下，本书得以出版了。我感到很幸运，因为它不仅使我的学术积累得到了总结，而且对上述学习过程、合作过程作了总结。

需要补充说明的是：在中国宗教音乐史方面，我也做过一些探讨，写了若干篇论文。考虑到宗教音乐研究已成为一门较独立的学科，我打算把它们另编为《佛教音乐源流论稿》一书。此书包含以下篇章，代表了我要中国音乐研究另一领域的工作：

《原始佛教的音乐及其在中国的影响》

《汉唐佛教音乐述略》
《鱼山制呗考》
《鱼山梵呗传说的起源与流变》
《中古佛教音乐的传说与真相》
《五台山与唐代佛教音乐》
《佛教呗赞音乐与敦煌讲唱辞中"平""侧""断"诸音曲符号》
《早期道教音乐及其与佛教音乐的关联》
《唐代的道曲和道调》
《关于佛教音乐的海外流传》

为尊重读者，本书在出版之前核对了全部引文，并按现代学术规范逐一订正了书中的错误。尽管如此，本书必然还有很多疏漏。衷心希望各位读者，特别是音乐学界的朋友，予以批评指正。

王小盾
2010年7月10日